

عبد الفتاح قلعة جي

المسرح الحديث

الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل

سلسلة الدراسات (١١)

٢٠١٢

المسرح الحديث

الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل

البريد الالكتروني: E-mail **unecriv@net.sy**
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت
http://www.awu-dam.org

الإخراج الفني : وفاء الساطي
تصميم الغلاف : يوسف اسمندر

عبد الفتاح قلعه جي

المسرح الحديث

الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل

منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق
سلسلة الدراسات (11)
2012

مقدمة

رحلة المسرح هي رحلة الفكر والخطاب المعرفي، ورحلة الجمال والتشكيلات البصرية، ورحلة النفوس التواقة إلى عالم أكثر سعادة وأمناً وخيراً. وكان قدر المسرح دائماً أن يكون الشاهد والمحرِّك والمرهص للمتغيرات في القيم الكبرى، وفي الأحداث السياسية والاجتماعية، وأن يكون الإنسان دائماً في عمارة نصوصه وعروضه محور اهتمامه، يصور آماله وآلامه وعواطفه، وحركة روحه التائقة إلى الحرية والخير والسعادة، في زمن أصبحت العولمة فيه قدراً وضعياً أشد ضراوة على الفرد والمجتمعات المهمشة من أقدار الزمن الإغريقي.

كان لا بد لهذا الكتاب بعد أن يستعرض جوانب من وظيفة المسرح وظروفها المحيطة أن يبدأ بتباشير الحداثة وحركة المخاض الأولى قبل الولادة مع مسرح تشيخوف في واقعيته ورصده لجزئيات الحياة اليومية، ليغوص بعد هذا في أعماق اللاوعي فيكشف قيعان النفس والمجتمعات مع المسرح التعبيري، ثم يعرض للخطاب الإيديولوجي والخروج عن القواعد الأرسطية في المسرح الملحمي، ثم يأتي دور الوثائق والسجلات في الكشف والإدانة مع المسرح التسجيلي، ثم يوغل في التجريب واختراق المألوف والخروج على المفاهيم والقواعد الأرسطية لتحقيق مسرح عكسي يطرح بجرأة وقسوة لا معقولية الوضع الإنساني وذلك في المسرح الطليعي الذي بلغ فيه التجريب مداه الأبعد، لتنتهي رحلة الحداثة بعد هذا، وتبدأ اتجاهات مسرح ما بعد الحداثة — ما بعد التجريب، بسلبياتها وإيجابياتها، بقيمها الفكرية المتباينة وأشكالها الجمالية الجديدة، وهي تحولات جذرية لم تكن على مستوى الشكل والتشكيل الدرامي فحسب، وإنما على مستوى الفكر والخطاب المعرفي أيضاً. ويبقى المسرح قارة بكراً غنية واسعة بحاجة إلى استكشاف دائم وذلك ما نراه في تجارب بيتر بروك المتعددة.

رحلة المسرح هذه في محطاتها ومتغيراتها السريعة لم تجرف معها أجناساً أخرى كالأوبرا والأوبريت اللتين حافظتا منذ منشئهما الكلاسيكي على جمالياتهما الحكائية والاستعراضية من غير إهمال لجوانب من الفكر والنقد والتصوير، مع استفادة مثلى من التقنيات الحديثة للعصر الجديد.

حركة المسرح وما اعتراه من تطور في الشكل والمضمون.وفي أشكال التعبير كانت موازية لحركة الحياة، ولحركة الفكر وبحث النفس الإنسانية عن اكتشاف ذاتها، وعن توق الإنسان الدائم إلى الخروج من السكون إلى الحركة، واكتشاف مواطن جديدة للجمال الفني، وهذه الدراسات والبحوث المسرحية على تعددها تجمعها وحدة الطريق، إنها معالم في طريق المسرح الطويلة.. هذه الطريق التي لن تنتهي أبداً مادام المسرح كائناً حياً جميلاً دائم التوالد والإبداع.

قَدَر المسرح

لا يمكن للمعرفة أن تنفصل عن غاياتها وأهدافها الإنسانية التي تتصل بالحياة وارتقائها، فهي خلاصة التجربة الفردية والإنسانية، ولا يمكن الفصل بين الإنسان وبين تفكيره وتعبيره وتجربته. وقد جاء حكم الأقدمين قاسياً على من يفصل الكلمةَ عن أغراض القول، والفكرَ عن غايات التفكير والتعبير فقال ابن خلدون في مقدمته: "من آثر العرفان للعرفان فقد قال بالثاني" أي أشرك.

والمعرفة تشمل في حقولها النتاج الإبداعي في الأدب والفن. والمسرح كمنتَج فني جمالي، ومنتِج للفكر الإنساني، وحاملٍ له من خلال الكلمة والرموز والدلالات التي تحملها عناصر العرض المسرحي لا يمكن أن نتصوره منفصلاً عن الواقع في مختلف جوانبه الفكرية والثقافية والاجتماعية والسياسية. ومنتج العرض المسرحي مثلما هو باحث في الجمال هو باحث في الفكر أيضاً، فهما أمران متلازمان في الفن.

الواقع السياسي العربي اليوم يشكل تحدياً حقيقياً للمسرحي العربي لما يحمل من ضعف وتفكك وتعقيد وهشاشة. والعالم العربي ضحيةٌ لقهر سياسي مزدوج: قهرٍ خارجي يتمثل في الاحتلال والإذلال الذي تمارسه أكبر قوة عاتية اليوم مع حلفائها على شعوبنا لإعادة رسم خارطة العالمِ وفق رؤيتها ومصالحها، وفي المجازر الدموية التي ترتكبها حليفتها إسرائيل يومياً. وقهرٍ داخلي ويتمثل في أنظمةٍ عربية غارقةٍ في الفساد والضعف، غابت عنها الحرية والديموقراطية، ومجتمعاتٍ تعاني من الفقر والبطالة، وتراجعِ وجود الطبقة الوسطى ودورها، وتكريسِ الفوارق بين طبقتي القاع والثراء الفاحش.

الخيوط متشابكة بين ما هو سياسي واجتماعي ، والموضوع السياسي كان ولا يزال هو الموضوع المصيري بالنسبة للإنسان العربي ، ومنذ بيسكاتور وبريخت ومسألةُ الوظيفة التطهيرية للمسرح كما أرادها أرسطو تطوى لصالح الوظيفة التحريضية والتغييرية ، ودائماً كان المؤلف المسرحي حاملاً للوظيفتين بحكم كونه مبدعَ الكلمة وحاملَ الرؤى الفكرية ، ولكن مع سيادة المخرج المطلقة على العرضِ المسرحي ، ثم سيادة السينوغراف ، وتراجعِ دور المؤلف إلى حد إعلان إلغائه تسود اتجاهات تجريبية وما بعد تجريبية غارقة إما في الحركية والرقص وتحميل جسد الممثل رسالة يصعب إيصالها إلى المتفرج ، أو في مفهوماتٍ فكرية وثقافية وأخلاقياتٍ بعيدة تماماً عن الواقع العربي ، هذا على مستوى الإبداع المسرحي الحقيقي . وعلى المستوى الآخر تستمر أعمال مسرحية خفيفة استهلاكية في السوق المسرحية ، هي على الأغلب كوميدية تأخذ الصبغة السياسية هدفها الربح أو امتصاص النقمة وتصب في مآلها في حوض السلطة السياسية.

إن هشاشة الوضع المسرحي وتأثيره في الجمهور اليوم معادلة لهشاشة الواقع السياسي ، وهذا أمر مستغرب ، ولعل هذا الأمر متعلق بأمور عدة منها : اليأسُ من جدوى الخطاب ، وهوامشُ الحرية الضيقة ، وتغييبُ المؤلف ، وتسارعُ الأحداث العاصفة ، ولامعقوليةُ الوضع الإنساني. ولكن بالرغم من رداءة الوضع السياسيِ العربي في الربع الأخير من القرن العشرين ومطلع الذي يليه إلا أنه لم يكن أكثرَ غنى للمسرحي كما هو عليه الآن ، وإن فرصة العبور الحقيقي إلى الجمهور ومحاورته ومقابلته ومشاركته في الكشف والفضح والاختيار والاختلاف هي فرصة حقيقية للمسرح على أن يعاد الاعتبار إلى حاملِ الفكر والكلمة مؤلفِ النصِ ، وأن يعطى مع باقي منتجي العرض المسرحي الحريةَ في التفكير والتعبير. إن ما يعبر بحق عن ديموقراطية السلطة السياسية ومؤسساتها ، وعن احترام حريات الشعوب ، هو تجسد ذلك في ديموقراطية المسرح وحريته.

لابد لاكتمال صورة المسرح كظاهرة حضارية حيوية تساهم في إنماء وعيِ الإنسان العربي وحيويته من اختراق المحرمات السياسية وهذا الأمر لن يؤدي فحسب إلى منحه هويةً لذاته وفرادةً لصوته وثقةً لجمهوره به وإنما سيعمل على إحياء دوره المؤثر في حركة الفكر والاجتماع والسياسة ، وإلى اجتذاب الجمهور من

جديد إلى صالاته بعد انديا‌حها باتجاه وسائل الإمتاع والاتصال الأخرى، ويعود نجاح المسرحيات ذات المضمون السياسي إلى كونها في تماس مباشر مع الراهن السياسي والاجتماعي العربي وهمومِه.

وقد عرف المسرح العربي أعمالاً كهذه إبان الثورات الوطنية من أجل الاستقلال كمسرحية ميسلون الشعرية لبدر الدين الحامد. وبعد الاستقلال دفع الخوف على هذا المكتسب الوطني المسرحيين إلى تقديم مسرحيات في التصدي للمؤامرات الاستعمارية كحلف بغداد ومبدأ أيزنهاور وهو عنوان مسرحية قدمت في حلب، وثمة مسرحيات عديدة عرضت وكان موضوعها فلسطين أو ثورات تحررية مثل مسرحيات تحمل هذه العناوين: كفاح الجزائر، مأساة بورسعيد، الصهيونية العالمية. وكانت النكبة عام 48 موضوعاً للعديد من المسرحيات في فلسطين والبلاد العربية، ومع الانكسار الثاني للحلم العربي عام 1967م عمل المسرحيون على البحث عن الأسباب وراء هزيمتين عسكريتين متتاليتين وكان من هذه الأعمال المقدمة مسرحية سعد الله ونوس حفلة سمر من أجل 5 حزيران، والفلسطينيات لعلي عقلة عرسان. لكن هذا الاتجاه لم يستمر طويلاً فقد غرق بعدها المجتمع العربي في مضاربات السوق الإيديولوجية وساد مسرح التسييس والإلزام، وعمل القائمون على رأس الهرم على طرح شعار بين مثقفيهم وبسطاء الناس أيضاً وتسريبه إلى المسرح مفاده أن ما حدث لم يكن هزيمة لأن العدو كان هدفه إسقاط حكومات وأنظمة عربية بعينها. بمعنى أنه كان هزيمة عسكرية وليست هزيمة سياسية. إلى أن كانت حرب عام 1973م وشهدنا مسرحيات عديدة تتغنى بإشراقة الحلم العربي والذي ما لبث أن عاد إلى الانكسار من جديد، وعمل بعض المسرحيين على مقارنة الواقع الراهن بواقع تاريخي شهد مثل هذا الضعف والتشرذم كمسرحية (لن تسقط القدس) التي كتبها شريف الشوباشي وأخرجها فهمي الخولي وعرضت في القاهرة وعواصم عربية وهي تعرض رؤية سياسية من خلال إسقاط تاريخي على فترة الحروب الصليبية وسقوط القدس في حينها لأسباب مماثلة من الضعف والتفرقة وانقسام المواقف.

وكان من الطبيعي أن تشكل عروض الفرق والتجمعات المسرحية الفلسطينية منذ تأسيس جمعية المسرح الوطني الفلسطيني عام 1966م روافد للحركة الوطنية

الفلسطينية في مواجهة آليات المؤسسة العسكرية الاستيطانية الإسرائيلية. ونذكر من الفرق المسرحية المؤسسة : بلالين. دبابيس.المسرح الشعبي.المسرح الحديث. الحكواتي. عشتار. وقد ساهمت أسماء عديدة في الكتابة للمسرح منهم شعراء وكتاب قصصيون مثل : سميح القاسم ، معين بسيسو ، هارون هاشم رشيد في مسرحيته السؤال ، غسان كنفاني ، إميل حبيبي في مسرحيته المتشائل ، سحر خليفة في مسرحيتها بياع الصبر ، سهيل إدريس في مسرحيته زهرة من دم. وغيرهم . ولكن المضمون السياسي النضالي الوطني في أغلب هذه الأعمال بالرغم من شرف مهمته لم يستطع أن يؤسس لمدرسة فلسطينية في المسرح ، وربما يشفع له ذلك أنه يعمل في ظروف استثنائية في الضفة والقطاع أو داخل الأراضي المحتلة عام 1948 .

يبدو أن السياسة هي قدر المسرح لم تغب عنه منذ نشوئه ، ففي المسرح الفرعوني مثلاً نجد أن قصة إيزيس وأوزوريس وهي أقدم ما عرفه العالم عن التمثيل الديني تقوم قصتها على الصراع على السلطة بين الأخوين أوزير وست ، وعلى المحور السياسي نفسه تجيء أغلب المسرحيات اليونانية ومسرحيات شكسبير وغيرها. إن صلة السياسة بالمسرح إما أن تكون غيَر مباشرة على اعتبار أن لها وجوداً حتمياً ضمن بنية المسرح ذلك أن كل دراما هي حدث سياسي تقوم بتصوير ونقد أنماط في السلوك لا تخلو من مضامين اجتماعية وبالتالي سياسية ، ولهذا فإنها لا تخلو من التحريض. وإما أن تكون مباشرة ويخشى أن يقودنا هذا إلى نموذج المسرح السياسي الذي يعود تاريخه إلى تدخل السلطة في العرض المسرحي بدعاوى إيديولوجية أو أوتوقراطية أو كاريزمية ، مما استدعى نشوء وعي مسرحي مضاد لنمط السلطة المسرحي.

هذه المعركة على خشبة المسرح تقودنا إلى تحديد مفهوم الالتزام وهو مفهوم مقترن دائماً بالسياسة والاجتماع.

نحن لا نريد إحياء المسرح السياسي من جديد وبخاصة ذلك الذي ساد فترة وفيها كان الالتزام يعني الإعلان والارتباط بمواقف السلطة وآرائها وشعاراتها وتوجيهِ مؤسساتها حاكميةً كانت أو اجتماعية أو حزبية. ليس هذا سوى إلزامٍ وتسييسٍ واضطهادٍ للفكر المبدِع بصرف النظر عن الصواب والخطأ في مواقف

الملزِم. إن المبدع وبخاصة المبدِعَ المسرحي لا يمكن أن يكون إلا في موقع المعارضة والرفض والكشف والتحليل العقلي. المبدِع في صدام دائم مع السائد السياسي والاجتماعي وتلك هي الطاقة التي تحافظ على ديمومة الحركة في الحياة.

الالتزام هو أن يضرب المبدع المسرحي خيمته في ضمير الشعب وفي القيعان الاجتماعية، وهو اختيارٌ تقرره إرادته الإنسانية الواعية المدركة، وموقفٌ يتخذه عن قناعة مطلقة يمليه عليه العقل والمنطق بعد طول بحث وتحليل.

إنه التزام بالإنسان وقضاياه بالحدّين الفردي والجماعي، وشحذٌ لجميع مكونات العمل المسرحي نصاً وتشخيصاً وجمالياتٍ للدفاع عن حرية الإنسان وكرامته وأمنه النفسي والثقافي والغذائي.

وليس من مهمة المسرح الذي يقترف المحرم السياسي أن يكون ملتزماً بالضرورة بتقديم حلول للمشاكل المعروضة، وإنما هو يقوم بتفكيك الواقع وتعريته ورفعِ أقنعته وفضحِ مشاكله السياسية والاجتماعية والاقتصادية لرفع الغشاوة عن الأعين وإيقاظِ الغافين عن آلام وآمال الإنسان. المسرح في النهاية يثير أسئلة أكثر مما يضع أجوبة.

السؤال الأول: في واقع سياسي غارق في الأخطار: فبعد حرب الأشقاء والجوار مدن تقصف، وشعوب تذل، ومجازر ترتكب، ولحم الشعب العربيِ والأمم الإسلامية على موائد الطامعين والمتنفّطين، وتَبتلِعُ العواصمَ والمدنَ والثقافاتِ رمالٌ متحركة، وأوطان تلتهب بالثورات وما يدعى بالربيع العربي، وانجرار أوطان إلى حروب أهلية وما تخلفه من مآس وآلام على الطبقات الفقيرة، واكتناز تجار الحروب من لعقة الدم! .. كيف يمكن للمسرح أن يواكب هذه الأحداث وهذا الواقع الجديد؟

كانت الأخطار التي يواجهها المتفرج المسرحي في الربع الأول والثاني ومعظم الثالث من القرن العشرين أخطاراً يمكن الكشف عن طبيعتها وتحديدها ومناقشة جوانبها، لكن السائد السياسي والإيديولوجي في الربعين الثالث وما كان يطرحه من شعارات كان حجاباً ومانعاً عن السبر التنبؤي لما ستؤول إليه الأحوال، واليوم وقد تسارعت وتعقدت واشتبكت الأحداث، ولم تعد هنالك فسحة لتأمل القضايا

وتقليبها على نار هادئة بسبب الإيقاع العاصف والسريع لهذا العصر الدموي فإن ثمة سؤالاً ملحاً هو: كيف يمكن للأحداث السياسية الدائرة اليوم أن تكون في متناول المسرحي، وهل يفيدنا مسرح مماثل لمسرح المواجهة الذي دعا إليه بيتر بروك في مسرحيته "يو - إس" عن الفيتنام، وهذا الدور الأمريكي يتكرر عبر قرنين من الزمن. مسرحٌ يصدم جميع الأطراف بمواجهتهم بالحقائق من غير أن يكون مسرحاً تسجيلياً أو إعلامياً؟

السؤال الثاني: كيف يمكن للمسرح العربي أن يصارع في عدة اتجاهات:

- فضائياتٍ استلبت الإنسان العربي بمناهج أخبارها ومتابعاتها وبرامجها التي أركنت اليأس والإحساس المتجذر بالذل والهزيمة بالرغم من لُمع المقاومة الضارية التي تبثها، وانتهج بعضها التحريض لصالح مموليها أو سياسات مشبوهة في نقل الأخبار بعيداً عن الحرفية غير عابئ بما يستدعيه التحريض من سفك للدم العربي، أو باختصاصاتها المتعوية الترفيهية الغنائية الراقصة، أو بمسلسلاتها الطوفانية.
- رقابةٍ سياسية تختلف درجاتها وهي في أفضل حالاتها لا تتيح سوى هامش ضيق من الحرية في التعبير مع التقيد الصارم بالخطوط الحمراء.
- غزوٍ وارد من شواطئ العولمة لاتجاهات مسرحية بدعاوى التجريب وما بعده تنأى بالإنسان العربي عن قضاياه المصيرية.
- أنظمةٍ سياسيةٍ جاثمة كحلم كابوسي، ومُواطنٍ افتقد حسّ الألم الجماعي والمشاركة الفعالة في الحدث إما لأنه متوغل في الإثراء أو لأنه يائس لاهث وراء لقمة العيش.

ولكن مهما تكن العوائق والظروف فإن المسرحي محكوم بمسؤوليته كمبدع، وبالمصداقية في تأدية رسالة المسرح، وليس له إلا أن يخترق الواقع السياسي محللاً ومنذراً ومستشرفاً.

إن مواكبة الخطاب المسرحي للواقع السياسي يضعنا أمام عدة أمور، وأود هنا استبدال كلمة مواكبة بمواجهة فهي أكثر دلالة لما فيها من معاني الكشف والسبر والوعي والتخاطب:

الأمر الأول : ويتعلق بموقع الخطاب ومنتجه :

- أولاً أن يكون المسرح وخطابه تابعين للواقع السياسي وخطابه. وإذا كنا نقر بأن هنالك قضايا سياسيةً عامةً ومشتركة بالنسبة لأمتنا فإننا لا يمكن أن ننكر بأن هنالك أكثر من خطاب سياسي، وأكثر من واقع سياسي، فهي متعددة بتعدد الدول والأنظمة والمجتمعات العربية، فإذا التزم المسرح بالتبعية للخطاب الرأس هرمي فقد خرج بمهمته عن السياسة إلى التسييس، وهي مرحلة مر بها المسرح العربي ورأينا نتائجها. إن القضية أيضاً تتعلق بالجمال، فإذا كان القبح في الفن هو غياب الانسجام، فإن الانسجام بين المسرح وهرميات السلطة السياسية هو القبح بعينه. إن الوعي الجمالي هو حقيقة اجتماعية سياسية بقدر ما هو حقيقة ذاتية شخصية.
- الثاني أن ينطلق المسرحي من موقع المتبصِّر الكائن في أعماق المشكلة والناس، وأن يلتزم المسرح بخطابه النابع من رؤيته التحليلية للواقع السياسي وإرهاصاته، وهذا يحتاج إلى قدر كبير من الحرية في التعبير، والمسرحي هنا ينكتب بما يمليه عليه ضمير الأمة ومصلحة الوطن. بالتأكيد سيكون هذا الخطاب متعدداً، ويجب أن تتسع الصدور لهذه التعددية، لأنه أيا كان هذا الخطاب واتجاهاته فإنه سيكون مخلصاً.

الأمر الثاني : ويتعلق بزمن الخطاب.

- أولاً، قد يأتي الخطاب المسرحي متخلفاً عن الحدث والواقع السياسي الراهن. إذ لم يعد مقبولاً كمثال تلك النصوص والعروض التي تكتب عن قضية سياسية كالقضية الفلسطينية أو قضية الحرية برؤى الستينات والسبعينات.
- ثانياً، أن يكون الخطاب المسرحي لاهثاً وراء الحدث كشفاً ونقداً، تأييداً أو معارضة، ومن مزالق هذا الاتجاه أن يأتي العمل توصيفياً، تطغى فيه العاطفة على الرؤية العقلية.
- ثالثاً، أن يؤسس الخطاب على وعي تاريخي شامل، منطلقاً من إدراك الواقع السياسي المعاصر وتحليله، مفتوحاً على الممكن، تنبؤياً، إرهاصياً،

منذراً، وهو أعلى مستويات الخطاب المسرحي. ومن الجدير أن نذكر هنا كاتباً في طليعة الريادة الثانية للمسرح العربي هو علي أحمد بكثير شغلت مسرحه السياسة نقداً لشخصياتها كمسرحياته تشرشل وترومان والجنرال سمطس، أو إرهاصاً لأحداثها كمسرحيته شايلوك الجديد التي كتبها عام 1944 قبل النكبة ومقولتها: إنه لا يمكن أن يقتطع رطل من لحم فلسطين من غير أن يسيل الدم من الشرق العربي كله. وهذا ما يحدث اليوم. أو مسرحيته هاروت وماروت التي أرهص فيها بطغيان قوى العولمة التكنولوجية والعسكرية على العالم.

تقول إيلات التي أدركت السر السماوي أي تكنولوجيا القوة والعلم:

إيلات : لقد أدركت الآن أنني أستطيع أن أصعد إلى السماء حيث أشاء. لأخضعن شعوب العالم كلها لبابل وحياة سواع، لأجعلنها جميعا تركع لعظمة بابل.

ماروت : لا يحق لك أن تستخدمي السر في البغي والطغيان.

ونسأل : هل يتحدث باكثير عن بابل أم عن الولايات المتحدة الأمريكية اليوم؟..

<u>الأمر الثالث</u> : ويتعلق بطريقة تناول الراهن السياسي والاجتماعي.

- أولاً، قد يلجأ المسرحي إلى الإسقاط السياسي لدواعٍ فنية أو رقابية، وهو اتجاه شبه مأمون، ساد ولايزال. وفي هذا المجال تتوارى المقولات السياسية خلف قصةٍ وأزمنة وأمكنة مفترضة، أو خلف موروثات يعاد إنتاجها، والمتلقي في هذه الحالة غير ملزم بالضرورة بتفسير منتج العرض لأنه في النهاية عمل مفتوح على التأويل. أضف إلى ذلك أن من يطوله الخطاب والنقد في هذه العروض يمكن أن يسمح بها، بل ويتظاهر بتشجيعها، لأنه يستطيع أن ينحيها عن طريقه، موهماً أنها لا تخصه بالإدانة.
- ثانياً، أن يقوم المسرح باختراق الواقع السياسي ومواجهة مشكلاته وشخصياته، إما عن طريق تقديم حالة إنسانية هي نتاج لذلك الواقع، وبهذا يكون الواقع السياسي خلفية للأحداث الاجتماعية، وتتداعى

الحواجز بين ما هو سياسي وما هو اجتماعي، وبهذا النهج تنحفر الصور الإنسانية في الخلايا وتسري في الدم. وإما أن يقوم المسرح بمباشرة الواقع السياسي بكل صلابته وقتامته وأحداثه وصانعيه، بمنتهى الجرأة والصراحة، وهو اتجاه صدامي مواجِه قويٌ التأثير شديدُ الخطورة، ولا بد للمسرحي فيه أن يعتمد الحقائق اليقينية ويتصف بالمصداقية، تُقَدم بعيداً عن الخطابية في مستويات فنية عالية من الإبداع المسرحي، إذ لابد من صكٍ لغة مسرحية جديدة قادرة على أن تصدم الناس بلون جديد من ألوان الوعي، وعلى أن تصوغ كلمة متعمقة ساخنة في قضايا جوهرية كالحرية، والقهر، وجرائم الاحتلال الصهيوني، ومآسي القتل الدموي في العراق، وأن تجعل ممن يقول إنني مهتمٌ بهذه القضايا يتناولها مع خبز وقته اليومي.

<u>الأمر الرابع</u> : ويتعلق بنقل جانب من خطابنا المسرحي إلى الآخر.

إذا كان الخطاب المسرحي وعلى مختلف مستوياته وأشكاله موجهاً إلى المتفرج العربي ونحن نجيد مخاطبة أنفسنا تارة أو لا نجيد تارة أخرى، فإنه لابد من التوجه إلى الآخر بخطاب مسرحي مخصوص، وبخاصة في تلك النصوص أو العروض التي تُنقل أو تُعرض في الأرض المحتلة أو أصقاع من العالم. في فرنسا مثلاً قام وسام عربش مع مجموعة من الشباب بتقديم عرض (الحاجز) في أحد شوارع باريس فنصبوا نقطة تفتيش تمثل ما يحدث من مآس على نقاط العبور إلى فلسطين المحتلة.

يقول سلمان ناطور، ويعتبر من رواد المسرح التسجيلي الفلسطيني "نحن في أمس الحاجة والضرورة لتوجيه خطاب آخر إلى العالم ليكون مقتنعا بعدالة قضيتنا وعراقة حضارتنا وأريد أن أحصر القضية في مخاطبة الآخر الإسرائيلي من موقعنا كفلسطينيين يعيشون في قلب مجتمع إسرائيلي متعدد الثقافات والانتماءات ويسهل علينا مخاطبتهم بشكل مؤثر فيه ونحن نفعل ذلك يوميا، ويحدث كثيرا أننا نقدم مسرحياتنا العربية مترجمة إلى اللغة العبرية وعندما يشاهدونها يذهلهم جهلهم لنا، هم يخافون من هذا الجهل ولذلك فإن قسماً كبيراً منهم يأتي الينا طالبا المزيد. وفي عروض مسرحيتي "ذاكرة" التي تتحدث عن النكبة وتشريد الشعب الفلسطيني وقد

شاهدها المئات من الإسرائيليين اليهود رأيت بعد العرض كثيرين منهم جاؤوا إلي والدموع في أعينهم وهم يسألون هل حقا هذا ما فعلناه بكم!"

أخيراً..

إذا كانت السوق المسرحية اليوم مفتوحة على مختلف الأشكال والموضوعات، وهذا حق الإبداع والمبدع، فإننا أحوجٍ ما نكون اليوم أيضاً إلى مسرح يخترق الواقع السياسي ، فيكشف ويواجه ويصور ويصادم ، ينمي الوعي ويقوده، مسرحٍ يقود فيه المسرحي المتلقي إلى عمق الواقعة السياسية فيحترقان معاً ويكونان كفراشة فريد الدين العطار القائل: لا يعرف النار إلا تلك الفراشة التي احترقت فيها. نحن لا نريد لنوتي المسرح أن يصالح أو يدير ظهره للعواصف التي تعصف بالفُلْك في لجة بحر متلاطم الأمواج.

المسرح والعولمة

عندما أسس أبو خليل القباني مسرحه في دمشق في سبعينات القرن التاسع عشر ثم انتقل به إلى مصر، وعندما بدأ قبله مارون النقاش مسرحه في بيروت في خمسينات القرن نفسه كانت المركزية الأوربية في أوجها، وكان الصراع على تركة الرجل المريض (الدولة العثمانية) شديدة، وكان للإرساليات الأجنبية مدارسها التي تقدم فكرها ومسرحها، وكان الاستشراق يتنامى في المنطقة، ولكن أيا منهما -القباني أو النقاش - أو من تتلمذ عليهما أو أعقبهما لم يضع نفسه في دائرة الصراع بين الشرق والغرب، أو في وهم الخوف من الفكر الجديد القادم، وإنما لجأ إلى العمل والإبداع والدخول في بوابة العصر ليقدم منجزاً مسرحياً وفكرياً يأخذ موقعه في لوحة الحضارة الإنسانية بالرغم من أن تلك الفترة كانت فترة بدايات لهذا الفن، وهكذا لم يجد أولئك المسرحيون الأوائل حرجاً من أن يستفيدوا من النص الأجنبي كما فعل النقاش في إعداده لمسرحية موليير "البخيل" والقباني حين قدم مسرحية جنفياف للكاتب الألماني لودفيغ تيك، ومسرحية هرناني (حمدان) للكاتب الفرنسي فيكتور هوغو، والسيد لكورني، ومتريدات (لباب الغرام) لراسين. أو أن يستلهموا التراث العربي كما فعل النقاش في مسرحية "أبو الحسن المغفل" والقباني في مسرحيات: عنترة، و صلاح الدين، وهارون الرشيد والأمير غانم، والأمير محمود وغيرها.

انطلق مسرحيونا الأوائل من التأصيل لمسرح عربي بشكل تطبيقي من غير ادعاء أو تنظير، ومن يطلع على بعض ما جاء في البيان المسرحي الذي قدمه القباني يجد أن عمله لم يكن تقديم فرجة لتسلية الناس وإنما كان يحمل مهمة تنويرية تشق درباً خاصاً في إيقاظ الوعي يقول " التمثيل جلاء البصائر ومرآة الغابر، ظاهره ترجمة أحوال وسير، وباطنه مواعظ وعبر" والمسرح يعلم الحوار الديموقراطي،

وحرية الكلمة، والشجاعة في الرأي يقول: " فيه من الحكم البالغة والآيات الدامغة ما يطلق اللسان ويشجع الجبان ويصفي الأذهان". وهو يعتبر الموضوعات التي يختارها من التراث وغيره منهجاً للاستنتاج وأمثالاً تساق يقول: " ليرتدع الغيُّ عن غيه وينزجر، ويأخذ العبرة من غيره فيعتبر". وبمعنى آخر فإن مهمة المسرح هي القيام بالنقد الذاتي والاجتماعي والسياسي وفضح قوى القهر والبغي والظلم. ونقول: أليس هذا هو الفعل الجوهري للتصدي للعولمة في جوانبها السلبية من غير وقوع في فخ الوهم من أن الجهل والظلم والسيطرة والطغيان قدر محتوم.

اليوم يرددون: إن المسرح في العالم يعيش زمن العولمة التي تمحو الجغرافيات الثقافية وتهمشها لتكون جميع الثقافات والفنون منتظمة في ثقافة القطب الواحد، وأن العالم مع التطور التكنولوجي المذهل، ونمو وسائل الاتصال الحديثة التي تسهِّل ترويج ثقافة القطب المتحكم، صار قرية صغيرة.

إن الأمور تستمد واقعيتها النسبية لرائيها من الشكل والقدْر اللذين يؤمن بهما، بمعنى أننا إذا آمنا بأن الاختراق الثقافي الماحي لثقافتنا قدر محتوم علينا، فهو إذن واقع جديد مهين بالنسبة لنا نصنعه بأيدينا، وإذا لم نؤمن بذلك فإن التصدي لهذا الاختراق ممكن، ولكن الأمر لا يقتصر على الإيمان ورفع الشعارات وإقامة المهرجانات والندوات المدائحية أو الهجائية أوالنّدّابة، وإنما يحتاج إلى العمل الجدي المبدع والولوج بقوة في العصر بأن نكون منتجين للثقافة الإنسانية الحقيقية التي تقدم نفسها للعالم فكراً وإبداعاً وأدباً وفنّاً، ولدينا من وسائل الثقافة والاتصال ما لدى غيرنا من مسرح وفضائيات وتشكيل وموسيقا وآداب. ولكن عندما يكون إنتاجنا منغلقاً على الذات أو ضعيفاً أو مقيداً بثقافة الخوف والتملق السياسي فإننا لن نصنع شيئاً مثمراً. . فتحت شعار الحفاظ على الهوية والخصوصية والتصدي للعولمة يمكن إيقاف أي منبر فكري، وأي رأي مخالف.

اليوم وعن طريق وسائل الاتصال المتطورة كالانترنيت والفضائيات بما تعرضه من برامج وأفلام ومسرح يمكن أن يكون مجتمع أو مدينة أو فرد في الوطن أكثر اتصالاً ببعض مدن العالم كباريس ونيويورك وثقافتها ونمط حياتها، من اتصالها بأي مدينة مجاورة في الوطن المسافة بينهما لا تتعدى عدة كيلومترات. وهكذا تتراجع مشاهدتنا للقنوات المحلية المبرمجة ويخف تأثيرها على المجتمع.

نحن أمام تجربة حضارية كونية اجتماعية ثقافية جديدة بسلبياتها وإيجابياتها تقرع أبوابنا وتعبر عتبات بيوتنا وتلح علينا بالانفتاح، ولا يكون الحفاظ على وجودنا الثقافي وهويتنا وخصوصيتنا بالانغلاق على الذات أو الرفض لمجرد الرفض، أو التمترس وراء الشعارات البراقة ؛ فهذا باختصار هو إعلان عن عجزنا عن الإبداع والتنافس والعرض في السوق الثقافية العالمية. إن الحفاظ على وجودنا ممثلين لحضارة عربية عريقة ومن المفترض أن تمتد عبرنا وعبر أبنائنا، يكون بأن تكون لنا تجربتنا الإبداعية وإسهاماتنا الثقافية في ارتقاء الإنسان وتكريمه و تحقيق التقدم الاجتماعي الاقتصادي والسياسي الذي يهدف إلى رفع مستوى معيشة الإنسان وقيمته وحريته وحقوقه بحيث يكون مركز تفكيرنا ومشاريعنا الإنمائية الثقافية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية.

وعندما يؤمن مسرحيّونا بالإنسان، ويكون لديهم من التجربة الفنية الخصوصية العربية المتفردة والإبداع ما يلزم لهذا الهدف النبيل فإن فرص الارتقاء إلى العالمية أو إلى الكونية تغدو ممكنة أمام المسرح العربي، ولا خوف بعد هذا على مسرحنا من ادعاءات العولمة.

لابد من إزالة الالتباس بين العولمة والعالمية، فالعولمة التي تعمل على فرض مشروعها المادي والثقافي، وتحول العالم المتنوع إلى قرية كونية تتحكم بمصائر شعوبها ودولها القبضة السياسية والعسكرية والاقتصادية والثقافية للقطب الواحد المسيطر على العالم مدعمة ومعللة بالقوة العسكرية والاقتصادية، والإعلامية، وبثورة المعلومات والاتصالات والتكنولوجيا الحديثة وتغوّل الشركات الكبرى والمصارف، هي غير العالمية التي تحتفظ ببعدها الإنساني، وتحترم خصائص الشعوب واستقلال هوياتها، وتعدد ثقافاتها، وتكون علاقتها معها قائمة على التبادل الحضاري.

إن الولايات المتحدة الأمريكية كمجسد كوني للعولمة ، ومنتج لها، وقبل أن تلجأ إلى القوة الفاضحة بعد أحداث إيلول سبتمبر 2001 استطاعت أن تغزو العالم بالقوة الناعمة (الرقص والموسيقى وفنون الدراما) وما تستدعيه من قيم إبان الحرب الباردة، إنه إرهاب الموسيقى الذي يتسلل بنعومة جلد الافعى الى كل العالم

المتعطش للحياة وفق النموذج الأميركي المتحرر من كل القيم والأخلاق، تسلل إلى دول المنظومة السوفيتية السابقة وأوروبا الشرقية والدول العربية والصين مما دعا بعضهم إلى تحصين نفسه ضد الهيمنة أحادية الجانب على غرار ما فعلته كوريا الجنوبية التي عبرت عن رفضها للثقافة الأميركية من خلال إقامة مركز سياحي يهتم بالدراما والرقص والموسيقى الكورية ويوفر قاعدة ثقافية لشرق آسيا لتتمسك بهويتها أمام الثقافة الغربية التي تتزعمها هوليود بعيدا عن ثقافة البوب والراب والهيب هوب الأمريكية، ومن الطريف في الأمر أن الرئيس الأمريكي اعترف أخيراً بهذا النوع من الإرهاب المتمثل في الرقص الموسيقى الماجنين اللذين ينشران العنف والمخدرات في كل العالم الى جانب القنوات الفضائية الإباحية، وهذا لا يقل خطراً عن الإرهاب الدموي، وقد نصح لمواجهته باستعمال جهاز التحكم "الريموت كونترول"!، وهي اليوم، تضيف ولا تستبدل، إلى هذه القوة الناعمة، أطروحاتها الفكرية، ليست الخاصة التي تؤمن وتعمل بها، وإنما الخاصة بالشعوب المستضعفة، لتفرضها بقوة السلاح والاقتصاد، تضيف ادعاءاتها في تعميم الديموقراطية وحقوق الإنسان ومحاربة الإرهاب، لتكون مقدمة لغزو الشعوب وتدمير بناها، وتفكيكها، وتجويعها، وهي تصبح أكثر شراسة مع الأزمة الاقتصادية العالمية اليوم، لتصل عن طريق الثورات إلى نهب الثروات.

هذا التغوُّل في تقنيات واقتصاديات وسياسات العولمة هو الذي دفع الشعوب إلى الدفاع عن خصوصياتها وهوياتها وتنوعها الثقافي والتعبير عنها وتسويق ذواتها عبر التقنيات والتواصليات المتاحة، ولهذا فإن الثقافة الإنسانية المعاصرة تعيش في ظل متناقضين ، ففي ظل فظاظة انتشار النموذج الثقافي الأمريكي، استخدمت الشعوب التقنيات نفسها لتعبر عن خصوصياتها ومنتجها الثقافي حتى غدا العالم لوحة صاخبة بالألوان الثقافية المحلية والعرقية واللغوية والثقافية، إذ مما ينافي منطق التاريخ أن تعيش البشرية كلها بثقافة أحادية واحدة، وإذا كانت العولمة قد نجحت في صناعة الحروب وفي اقتصاد المصارف وفي دكتاتورية الشركات الرأسمالية الكبرى، وهذا الأمر يشهد اليوم زلزالاً مع الأزمة الاقتصادية العالمية واحتجاجات الشعوب ضد العولمة، فإن عولمة الثقافة تصطدم بنزعة الشعوب للحفاظ على

ذاتيتها ، وتبقى العولمة الثقافية مجرد وهم بالنسبة للشعوب التي تتسلح بأصالتها الحضارية التاريخية.

. يقول المخرج المسرحي الراحل عوني كرومي «المسرح فعل حياة وبقاء وتطور وسؤال دائم عن الكينونة والوجود وعملية إبداع الذات إلى جانب كونه رحلة ومغامرة في المستقبل»

ويبقى السؤال : هل من خشية على المسرح من أن يجرفه طوفان العولمة؟ لا أعتقد ذلك ، فالمسرح في كينونته حالة ديمقراطية ، يقوم على الحوار وعرض نماذج متعددة من مجتمعات موجودة على أرض الواقع أو متخيلة ، وعلى الصراع ، وهو لقاء حي بين المرسل والمستقبل ، وهو كائن فني وفكري جوّال في رحاب الذات الفردية والاجتماعية وفي الذوات الإنسانية أو الآخر ، فهو إذن كائن عالمي منذ النشأة ، والمسرح هو الحرية وثقافة التمرد على كل ما يستلب من الإنسان حياته وفكره وحريته وأمنه وسعادته. ومن هذا المنطلق يستطيع المسرحي العربي مطالعة المعطيات الفكرية التي جاءت بها اتجاهات ما بعد الحداثة في إطار طوفان العولمة فيقبل ما ينسجم مع ذاته ويغني منظومته الفكرية ووعيه الجمالي ويرفض ما لا ينسجم ، ولكنه بالتأكيد سيستفيد من الأشكال المسرحية والتقنيات المسرحية المتطورة التي جاءت بها الحداثة وما بعدها ، وبذلك يغني قاموسه المسرحي بالمتعدد الخلاّق.

مسرح تشيخوف

دراما الأفول والإشراق والخطاب المرهص

لا شك بأن تشيخوف هو علامة بارزة في المسرح الحديث، وعلى مدار أكثر من مئة سنة لا تغيب مسرحيات تشيخوف عن ربرتوار أفضل المسارح العالمية ، أما الباحثون فلا يزالون يبحثون عن سر إبداع تشيخوف، ولا بد للدارس كي يفهم مسرح تشيخوف أن يعود إلى قصصه، فهو في أدبه عامة يصنع عالماً يتفرّد به ويتجسد في واقعية العلاقات الإنسانية للشخوص التي يخلقها، في تفكيرها، وسلوكها، ومنهج تعايشها مع الحياة. ولا يعني ذلك نوعاً من الحتمية بقدر ما يعني البحث في الجاد عن الخط الناظم لمسرحياته وقصصه، والتوصل إلى زاوية رؤية يتم منها رسم منظور كلّي تقع ضمنه أعماله المسرحية.

يدفعنا ذلك إلى أن نسأل: هل طرح تشيخوف إيديولوجيا معينة تكون منظوراً لأعماله؟

إن الفترة التي حبلت بتولستوي وتشيخوف وغيرهما في روسيا قبل ثورة عام 1917م تشبه إلى حد ما الفترة التي حبلت بمونتسكيو وروسو وديدرو قبل الثورة الفرنسية، وإذا لم تتبلور في مسرح تشيخوف إيديولوجية حملتها الأحداث فيما بعد فإن مخاضاً شديداً يدفع بالأحداث في مسرحياته ويحرك الشخوص يتبلور فيه.

كان يهتم بالعلاقات الإنسانية أكثر من اهتمامه بالسلوك، وأبطاله لا يحملون اتجاهاً فكرياً معينا بقدر ما يحملون أجراساً تقرع في الصمت القلق للواقع الحياتي الروسي مؤذنة بميلاد جديد.

يقـول : " إني لا أعتقد في شيء.. ولكن ربما كانت تعاليم تولستوي أقرب شيء إلى قلبي". وهـو يـصل إلى ذلك من خلال كشفه للواقع وتصوير ما هو عادي، فقد كـان أكثر الطبيعـيين طبيعـية ؛ يرسـم بحذق ديناميكـية الـشعور الخالقـة للفعـل العام بـشكل يـتجاوز الواقعية الفوتوغرافية إلى منطقة تتجسد فيها آلام الإنسان وآماله. لم يكـن تـشيخوف يرسـم حياة الإنـسان الروسـي فحـسب وإنمـا حياته في العديـد مـن المجـتمعات البـشرية عامـة ؛ وذلـك لـيدفعه إلى أن يدرك ويعي ويتأمل بعمق تفاصيل الحـياة التافهة والمملّـة الـتي يعيـشها بحثاً عـن حـياة جديـدة أفضل. يقول : "لا يرتقي الإنـسان إلاّ عـندما يلمـس بـيده حقـيقة الحـياة الـتافهة الـتي يعيـشها". وقـد وصـفه ستانِسلافْسكي بقـوله : "علـى الـرغم من أنّ تشيخوف يصوّر ظاهرياً الحياة اليومية العاديـة إلا أنـه في الحقـيقة لا يتـناول الأمـور العابـرة أو المحـدودة حـين يطـرح تلـك القـضايا الـتي تـتعلق بالإنـسان أيـنما كـان ؛ فالإنـسان في الواقـع هو الفكـرة الروحية المهيمـنة الـتي تتكـرر في كـل مـسرحياته". يذكـر تـشيخوف غرضه من مجابهة الإنسان بتفاصـيل حـياته الـتافهة المكرورة بقوله : "لقد أردت فحسب أن أقول للناس بصدق وصـراحة : انظـروا إلى أنفسكم، انظروا كيف تحيون حياة سيئة مملة، فأهم شيء أن يفهـم الناس ذلك، وعندما يفهمون سيشيدون حتماً حياة أخرى أفضل... وستكون حياة مختلفة تماماً، لا تشبه هذه الحياة".

شـيئاً فـشيئاً يتوضـح أمامـنا المـنظور المسرحي التـشيخوفي، إنـه لا يقـوم علـى خطـوط نظـر إيديولوجـية بقـدر مـا يقـوم على خطوط نظر إرهاصية تؤدي في النهاية إلى إيديولوجية تحبل بها الأحداث حيث تتلاقى جملة من الخطوط على خط الأفق.

في مـسرحية "بلاتونـوف" يجعلنا نتحسس اصطراع القوى الاجتماعية في تكوين المجـتمع الروسـي في نهاية القرن التاسع عشر ؛ ألغى النمطية في شخصياته وعدّدها، وقـام بانتقاء طبقي لها، وجعل لكل منها وجوداً شخصياً مستقلاً. وهي ليست ذات دلالـة فـردية بقـدر مـا هـي رمـوز لطبقة معيـنة. العمـل علـى جمـيع المـستويات في المـسرحية الـواحدة في "بلاتونـوف" أو في " بـستان الكـرز، أو في "الـشقيقات الـثلاث" يؤذن بالصدام وبالنتيجة الحتمية لهذا التصادم.

والبناء في مسرحياته قائم على علاقات جدلية غير حادة ولا مباشرة، لكنها عميقة في المستويين الفني والاجتماعي - الفكري. المسرحية الواحدة ذات بنية تراجيكوميدية، بعيدة عن الحدث المباشر؛ نظام قديم يتفتت وآخر يتولد لكنه غير واضح المعالم، إنه كما يقول تيوزنباخ في الشقيقات الثلاث: " عصر جديد يطل علينا فجره في الوقت المناسب".

عاصفة قوية تمنح الحياة، تتجمع، تقترب، طبقة أرستقراطية تتصدع وملايين المقهورين والمستغلين يقترب شراعهم من الميناء، والمثقف الروسي في تلك الحقبة الحبلى القلقة يشعر بالضياع وسط التقوض والتكون.

تروفيموف : (من بستان الكرز) إن الإنسانية تتقدم وتحسن طاقاتها، وإن كل ما يتجاوز فهمنا اليوم سيصبح ذات يوم مفهوماً مألوفاً، على ذلك يقتضينا أن نساعد بكل قوانا أولئك الذين يبحثون ويعملون. إن الأشخاص الذين يعملون في روسيا ما زالوا قليلين، وإن القسم الأعظم من أفراد هذه الطبقات المثقفة الذين أعرفهم لا يبحث عن شيء ولا يعمل شيئاً، وليس هو بعد صالحاً للعمل، إنها تسم نفسها بالطبقات المثقفة وهي تحتقر الخدم، وإن أفرادها يعاملون الفلاحين كما يعاملون الحيوانات، وهم لا يعملون شيئاً ولا يقرؤون أي شيء قراءة جدية، إنهم لا يتعلمون شيئاً على الإطلاق.

تحت ثقل هذه المعاناة، وحرارة التوق إلى التحرر تتشكل فكرة السجن في مسرحيات تشيخوف: الشقيقات الثلاث يحلمن بالرحيل ولا يرحلن. البيئة الساكنة في مسرحية " النورس" هي سياج مادي يحد من الانطلاق الروحي لمعظم الشخصيات. أما عنصر الزمن فيلعب دوراً في تأكيد عذاب الضياع.

لكن مسرحياته في خيوطها التراجيدية، وتشاؤمها الخادع، لا تحبل بالمأساة، وإنما ككل كوميديا تحمل السعادة والأمل بالنهاية السعيدة، ترهص بميلاد جديد من خلال نغمتي العمل والحب واستمرارية الحياة.

إيرينا : (من الشقيقات الثلاث) علينا أن نعيش..أن نعمل..نعمل فقط.

وهي تختلف عن الكوميديا التقليدية؛ فهذه تحمل للمتفرج راحة آنية، بينما تحمل مسرحيات تشيخوف راحة أبدية وسعادة مطلقة من خلال توقع تغير جذري

وثورة مرتقبة تحمل للإنسانية أملها الحار الذي طالما انتظرته طويلاً وعانت من أجله.

ثمة إرهاص في كل أعماله لا يقوم على حلم ميتافيزيقي يفرز استاتيكية تشاؤمية، وإنما على استقراء الواقع العادي من الأحداث في حركة الحياة الخطرة بصمتها وهدوئها المشوب، واستنتاج التغيرات الاجتماعية المرتقبة منه. هذا الإرهاص هو المنظور الذي تقع ضمنه زوايا العمل في البنية المسرحية لديه، وهذا يفسر التماثل في بعض شخوص مسرحياته، فجاييف في "بستان الكرز" يماثل الخال سورين في "النورس". جميع الأحداث والعلاقات والشخوص في مسرحياته هي إفراز رؤية معينة، هذه الرؤية التي تصنع عالم تشيخوف الخاص: السعادة آتية، الخلاص حتمي، الحلم واقعي مستقبلي وليس رؤية ميتافيزيقية.

نقاط تلاق بين أدبه وحياته

ولد أنطون بافلوفتش تشيخوف عام 1860م في تاجانروج الفقيرة الواقعة على بعد 600 ميل جنوب العاصمة الروسية موسكو، كان جده عبداً لأحد الإقطاعيين اشترى حريته وحرية عائلته. أبوه بافل ظل يقتصد من أجره حتى افتتح لنفسه حانوت بقالة. إن نمو الشخصية في مسرحياته له ما يبرره في حياة العائلة التشيخوفية، جد ذو شخصية قوية، له السيطرة المطلقة على البيت، وتشيخوف يحمل أعباء الأسرة مبكراً.

كان بافل يقسو على أولاده حتى قال تشيخوف مرة لمدير المسرح دانشنكو: "إنني لم أستطع قط أن أغفر لأبي جلده إياي"؛ طفولة تعيسة قال عنها: "لم تكن طفولتي طفولة"؛ وحرمان عاطفي، وجوع إلى الطفولة الحقيقية بلهوها وعبثها ظهرت آثار في كتاباته، ولم يكن أمامه إلا أن يثأر من الحياة المؤلمة بالسخرية منها، روح الفكاهة التي تسود في مسرحياته تحتفظ بطعمها المر الحاد. ولم تترك النشأة الدينية التي حاول الأب بافل إخضاع أطفاله لها سوى آثار عكسية، فقد كان التدريب الشاق الذي يأخذهم به مع أفراد الفرقة الكنسية التي كونها من الحدادين شيئاً لا يطاق. يقول تشيخوف: "كنت أنا وأخواي حين نقف معاً في الكنيسة لنرتل

اسمعوا صلواتي..نشعر كما لو كنا مذنبين صغاراً يؤدون طول الوقت أشغالاً شاقة". وإذا كان بعض أبطال مسرحياته يحلو لهم أن يمنوا أنفسهم بالسعادة في السماء فليس هذا من قبيل الإيمان، وإنما هو نوع من الإفلاس والاطمئنان الخادع.

حادثة في حياته كان لها الأثر في أدبه، بارت تجارة الأب وهرب إلى موسكو من الدائنين، وعاشت الأسرة في حي تسكنه العاهرات في بؤس، أما أنطون فقد بقي في تاجانروج يتم دراسته الثانوية ، ووعد سيلفيانوف الموظف المقامر الذي يسكن بيت الأسرة أن يسدد ديونها، وقد فعل، إلا أنه استولى على البيت وسمح لأنطون أن يحتل ركناً صغيراً فيه لقاء ما يعطيه من دروس لأخيه الصغير، وهكذا أصبح الفتى غريباً في داره، ثم حصل الفراق النهائي حين التحق بالعائلة في موسكو. وفي قصصه كثيراً ما نقرأ وداع المرء بيته، ويقرأ الساكن الجديد في البيت القديم قصة مأساة من رحلوا، وقد يترك الراحلون عروساً من غير رأس، أو عصفوراً يرفرف.

بيت قديم عزيز، ولكن عرف فيه القيد وقسوة الأب، أما الحياة فتدعوه إلى الحرية، ولعبة المستقبل وإرادة العيش.. هكذا تختلط في نفسه مشاعر حنين وألم ومتعة، تحضر في لحظة الوداع، ثم ما تلبث أن تتحول إلى جزئيات حوارية مشخصة في مسرحياته.

آنيا : (من بستان الكرز) وداعاً أيها البيت ، وداعاً أيتها الحياة القديمة.

تروفيموف : مرحباً بالحياة الجديدة.

ولربما كانت رانفسكايا أكثر أبطال المسرحية تعلقاً بالبيت القديم والحنين إلى الماضي.

رانفسكايا : وداعاً يا منزلي العزيز، يا حبنا القديم، سيمضي الشتاء وعندما يحل الربيع لن تكون هناك، فسوف يهدمونك.. ما أكثر ما رأت هذه الجدران!

على أن الأب بافل استطاع أن يؤمن لأولاده ثقافة جيدة، جعلهم يتحدثون الفرنسية بطلاقة، أحضر لهم أستاذاً في الموسيقى، ولكن ما كان من خير في طبع الأب أفسدته سوقية الطبقة المتوسطة؛ ولهذا نجد تشيخوف يثور على أخلاقية هذه

الطبقة وفسادها، كما يرفض الطبقة الإقطاعية التي استعبدت جده، وكان لا بد لهذه الأنقاض من بديل، وهذا ما يستشرفه تشيخوف في إطلالته على سهوب الحياة المقبلة التي تشم رائحة الخصب المرتقب فيها والتي نقرؤها في مسرحياته.

رانفسكايا : (من بستان الكرز) عيناك تبرقان كقطعتين من الماس، أ أنت راضية جداً؟

آنيا : جداً.. إن حياة جديدة تبدأ يا ماما.

هذه الحياة الجديدة التي يبشر بها الكاتب في استشرافه تتضح معالمها عند أولجا من خلال كثافة الإحساس بها.

أولجا : (من الشقيقات الثلاث) عذابنا هذا سينقلب سعادة لمن يأتون بعدنا، ستسود السعادة والسلام الأرض، وستذكر الأجيال في حب وعطف أولئك الذين يحبون الآن ويعطرون ذكراهم.

كان تشيخوف طبيباً، آمن بالتجربة والعمل والتفكير العلمي، ولربما كان لعمله هذا أثر كبير في اتجاهه الواقعي، وفي معالجته الأشياء بكثير من الدقة والهدوء بعيداً عن العاطفية.. وكما يصل الطبيب من الأعراض العادية للمريض إلى تحديد نوع المرض كان تشيخوف يرصد الأحداث التي لا تثير الاهتمام، وجزئيات الحياة اليومية، ليصل في مسرحياته من أعراض الحياة العادية والعلاقات الإنسانية البسيطة إلى تحديد المعنى الكبير الذي هو توق الإنسانية وأملها.

في سنة 1879 التحق تشيخوف بكلية الطب - جامعة موسكو، وبدأ بنشر عدد من القصص القصيرة في صحيفة سانت بطرس بيرج وما أن جاء عام 1886 حتى أصبح كاتباً مشهوراً. بعد تخرجه عمل في مهنة الطب حتى سنة 1892 ولم يكن الطب يعني له سوى مساعدة الناس ومداواة الفقراء والفلاحين المعوزين بالمجان. وفي سنة 1890 سافر تشيخوف إلى جزيرة سخالين وأتاحت له تلك الرحلة فرصة كبيرة للوقوف على معاناة أهالي الجزيرة التي تمكن من نقلها بتفاصيلها المحسوسة إلى العالم، وكان قد عاد من رحلته عبر سنغافورة والهند وسيلان وقناة السويس. ولم يتحول إلى كاتب متفرغ إلا في سنة 1886 ليحصل بعدها بسنتين على جائزة بوشكين في الأدب.

"ساعدي الفقراء ، واعتني بالأم ، وعيشي في سلام" ؛ بهذه الكلمات المقتضبة النبيلة اختتم أنطون بافلوفيتش تشيخوف وصيته إلى شقيقته وأقرب الناس إلى قلبه ماريا بافلوفنا. وفي كتاب "أنطون تشيخوف .. حياة في صور" ؛ الذي وضعه بيتر أوربان وترجمه إلى العربية علاء عزمي نطلع على صور صادقة لهذا الكاتب الكبير الذي انحاز للناس البسطاء الكادحين ، وسخر قصصه ومسرحياته للدفاع عن أولئك الضعفاء والمهمشين الذين يعانون ويهانون من سادة المجتمع المتحكمين ، ويسقطهم الآخرون من حسابات الدنيا ، فكان كاتب الإنسان بحق بما أعلى من فضائل العدل والجمال والحب والصدق وكرامة الإنسان ، وفضح العيوب الاجتماعية بمشرط جراح محترف ، فكان "الكاتب الإنسان" والذي لا يختلف عن "تشيخوف الأديب" ؛ وكان المنارة لمن جاء بعده بأكثر من مائة سنة يرفع راية "مسرح المهمشين المضطهدين" وهو أوغستو بوال البرازيلي ليكون أحد الاتجاهات الرئيسية في مسرح ما بعد الحداثة.

البناء الدرامي في مسرحياته

يعتبر مسرح تشيخوف أول مغامرة ريادية وخروج على المسرح الأرسطي ، فقد قدم لنا مسرحاً حداثياً جديداً اعتمد فيه توزيع التركيز على عدد كبير من الشخصيات ، متجنباً الأنماط الشخصية السائدة ، والأحداث والصراعات التراجيدية العنيفة غير العادية ، والمباشرة في معالجة المواقف ، هذا الخروج على المسرح الأرسطي تأصل فيما بعد على يد كتاب الطليعة.

قال النقاد عنه : "إنه مسرح الشخصية" ، فأنت قد تنسى أحداث مسرحية "الشقيقات الثلاث" بعد طول العهد ، لكنك لا تستطيع أن تزيل معالم الشخصيات التي حفرت في المخيلة. إن الصراع الساكن الذي تعانيه تلك الشخصيات لا يمكن أن يهدأ أو تزول آثاره لأنه رسم بهدوء ودقّة. قالوا عنه : إن مسرحه غنائي ، الدراما فيه داخلية ، إنها دراما التيار الذي يتحرك تحت سطح الماء. ووصفه آخرون بقولهم : إنه مسرح أجواء نفسية يعتمد على إثارة ذكريات الماضي الدفينة مختلطة بآمال المستقبل بحيث تتشابك خيوط المتعة الناشئة عن توقع خوض حياة جديدة.

ومهما يكن فإنها جماليات جديدة في التشكيلات الدرامية لم يألفها بعض النقاد ولم يأت بها من سبقوه.

في كل ذلك قدر من الصحة ، أما الذين اتهموا الكاتب بخلو مسرحه من الأحداث والعناصر الدرامية فقد كانوا ظالمين ، ولم يفهموا الحداثة في مسرحه ، و ثورته على الدراما التقليدية ، وخروجه على السائد من المفاهيم المسرحية ، ورفضه لمسرحة الحياة بشكل يخرجها عن طبيعتها حيث ترتكز عملية التأليف عند أولئك ممن سبقوه على الانتقائية والتضخيم بعيدة عن الصدق.

في مسرحياته غنى معادل لغنى الحياة نفسها ، فكل قراءة جديدة لها تعطيك بعداً جديداً ومعنى جديداً وتضعك أمام حركة في الصراع وليدة ، ومسرحية كالشقيقات الثلاث كان يرى سْتانِسلافْسكي أنها مشحونة بالمعاني بحيث لو أعيد تقديمها مئات المرات فإن معنى جديداً يكتشف في كل مرة ، ومع ذلك فمسرح تشيخوف ليس بمسرح فكرة ؛ ولهذا فإن التعامل معه لا يكون على أساس التفسير وإنما على أساس الفهم ، لأن في التفسير محدودية تخرجه عن موضوعيته وشموليته. وكان يؤلم ستلانسلافسكي أن يلقي بعض النقاد التهم جزافاً غير مكلفين أنفسهم عناء البحث والفهم. يقول : " أولئك الذين يتحدثون عن قصور تشيخوف ، وأن فنه لم يبلغ سن الرشد يوماً هم أناس لم يبلغ فهمهم لتشيخوف سن الرشد على الإطلاق". وكان سومرست موم يقول عن تشيخوف إنه كان فريداً مستقلاً عن جميع الكتاب سواء في القصة أو في المسرحية.

ولكن ما الذي أوقع أولئك في هذا الخطأ في الفهم ، أو ما الذي دعا الكاتب الكبير تولستوي أن يقول عن النورس إنها كلام فارغ ، الكلمات فيها أكوام فوق أكوام بلا معنى أو غاية؟ ربما كان السبب هو نوعية الأحداث ، فواقعية تشيخوف تقوم على فلسفة العادي ، فهو لا يميل إلى الأحداث الصاخبة والمنتقاة التي تثير كثيراً من التشويق والدهشة ، لأنها ليست بالعيِّنة التي تمثل الحياة في حركتها الطبيعية.

تشيخوف يصور الحياة في مظهرها العادي ، تلك التي نعيشها كل يوم ، ففيها يكمن سر استمرارنا ، فيها يكمن كل شيء ، سعادتنا وآلامنا وآمالنا ، ولهذا اتصف

أدبه بالحياة والموضوعية، هذه الجزئيات التي تبنى منها المسرحية، الجزئيات العادية جداً والتافهة لتشمل على عناصر الخلود، وفي خيوطها تنتظم أشواق الإنسانية المتلهفة للسعادة. يقول بيتر بروك في كتابه أربعون عاماً في استكشاف المسرح: " الشيء الأساسي هنا هو أن لا ننظر لهذه المسرحيات على أنها مسرحيات عن أناس كسالى، لكنهم أناس ذوو حيوية فائقة في عالم لامبال، مرغمون على أن يحيلوا أصغر الأحداث إلى دراما، لأن بهم توقاً عارماً للحياة، ولأنهم لا يستسلمون"

الشقيقات الثلاث في مسرحيته يرحن ويجئن ويسمرن ويطعمن ويتحدثن في مواضيع عادية، ينخرهن الملل، ولكن وراء كل ذلك تتجمع خيوط المأساة الإنسانية الحديثة التي تتكشف في مأساة الشقيقات الثلاث وهن يجاهدن في سبيل تغيير أوضاعهن عبثاً.

أولجا : لا تصفري يا ماشا، كيف تجرؤين؟ دائماً أحس بصداع لاضطراري للذهاب إلى المدرسة كل يوم، والتدريس فيها حتى المساء، أفكار غريبة تراودني، أحس كما لو أني أصبحت عجوزاً بالفعل، وخلال السنوات الأربع التي عشتها عناءً أحسست يوما بعد يوم أن عافيتي وشبابي ينزفان مني نقطة إثر نقطة، وفي كل يوم تقوى عندي رغبة واحدة وتشتد..

إيرينا : أن ترحلي إلى موسكو، أن تبيعي البيت وتتخلي عن كل شيء وترحلي إلى موسكو.

أولجا : أجل إلى موسكو بأسرع ما أستطيع.

حزن إنساني لا حدود له، والفرد ذرة في تيار مأساوي يجري في أعماق الحياة الإنسانية، والصراع يتولد من إحساس الفرد بعزلته في مواجهة هذا التيار ـ القدر ـ لكن تشيخوف لا يغلق دائرةالعبث على شخوص مسرحيته، فثمة صراع وثمة أمل على الرغم من الأجواء الضبابية الموئسة.. أولجا تحس بأنها تصبح عانساً وتفقد كل فرصة في الزواج، وتموت حيويتها وأنوثتها ببطء؛ فهي تصارع كي ترحل إلى موسكو وتحقق لنفسها وأخواتها فرصة أكبر. وهكذا تتوازى هذه

الجماليات الجيدة في التشكيل النفسي للشخصيات مع التشكيلات الدرامية التي أشرنا إليها.

في الفصل الثاني ينمو الصراع وتتفجر نفس أولجا ألماً وهي تقول لأختها:

أولجا: إني أنصحك كشقيقة وصديقة، تزوجي البارون، إنه ليس وسيماً ولكنه شريف ونظيف، والناس لا يتزوجون بدافع الحب ولكن أداء لواجبهم. هذا اعتقادي، وأنا على استعداد لأن أتزوج دون حب مهما كان المتقدم لي، فسأتزوجه مادام مهذباً حتى ولو كان عجوزاً.

إنها صرخة احتجاج مشحونة بحزن إنساني عميق، من عانس تعيسة محرومة، ولقد رضيت إيرينا بالزواج من البارون القبيح تيوزنباخ لتذهب إلى موسكو. ولكنه رضىً قلق كالصمت قبل العاصفة، يختزن معاناة تنفجر من خلال الدموع.. غير أن الإصرار على الحياة أكبر من كل شيء حتى من الحب نفسه.

إيرينا: سأكون زوجتك وسأخلص لك وأطيعك، ولكنني لا أستطيع أن أحمل نفسي على حبك، فماذا أفعل؟ (تبكي) لم أجرب الحب مرة واحدة في حياتي، طالما فكرت فيه، وشغلت به ليل نهار، لكن روحي ظلت كبيانو كبير أغلق مرة وفقد مفتاحه.

وكان القدر بالمرصاد، فقد قتل البارون في مبارزة، وعندما أنهي إليها الخبر راحت تبكي في خفوت وتقول: كنت أعلم.. كنت أعلم.

جميع العناصر الدرامية تتجمع في نهاية المسرحية في غدير الإنسانية العميق لتولّد بعض الهدوء المشوب بالأمل والتفاؤل، وترتفع الشقيقات الثلاث في مآسيهن الخاصة ليجدن العزاء في المصير النهائي للإنسانية حيث يتحقق انتصار الإنسان.

إيرينا: سيأتي يوم يعرف فيه الكل لماذا ولأي غرض نتعرض فيه لكل هذا العذاب.

أولجا: ستسود السعادة والسلام الأرض.

الصراع في النهاية يتحول إلى صراع الإنسانية من أجل مستقبلها، أما الشقيقات الثلاث فيبدأن صراعهن مع الستارة الأخيرة من جديد، إرادة قوية من

أجل العيش، ومسرحية الحياة مستمرة بصراعاتها وإرهاصاتها.

ماشا : علينا أن نبدأ من جديد، علينا أن نعيش..نعيش.

إيرينا : علينا أن نعيش ، نعمل.. نعمل فقط.

أولغا : كل منا شديدة الرغبة في أن تعيش.

إنها شخصيات لا تستسلم أبداً، وبإصرارها على الحياة يسجل مقياس الضغط الدرامي ارتفاعات متتالية.

قال تشيخوف عن مسرحيته هذه : " إنها شلة من الخيوط ، إنها جملة علاقات إنسانية لا سلوكية".

الركود الخادع في مناطق من مسرحياته يختزن انفعالات مكبوتة، الصراع الانفجاري سرعان ما تزول آثاره، أما الصراع الهادئ العميق فإنه لا ينمحي لأنه يخط مسيلات عميقة حادة في الشعور.

لم تعد المأساة –كما الكلاسيكيين - مأساة النبلاء في صراعهم مع القدر، وإنما هي مأساة هؤلاء الناس العاديين الذين يعيشون حياة عادية ويوحي مظهرهم بالتفاهة والبساطة، لكنهم يحملون أرواحاً تشتعل بالأفكار النبيلة والآمال الكبار. لقد استطاع تشيخوف من خلال هذه المفارقة أن يعبر عن مأساة الإنسان في العصر الحديث، وهي مفارقة لا تعتمد التضاد وإنما هي مفارقة فنية دقيقة وأصيلة تعتمد علاقات التماثل والتضاد معاً.

في بستان الكرز تقول رانفسكايا للوباخين المالك الجديد : "أما فجيعتي الثانية ففاريا، أنت تعلم يا يرميلاي ألكسيتس أنني تمنيت أن أزفها إليك، آجل، وكان كل شيء يوحي بأنكما ستتزوجان، وأنت تستلطفها، ولا أدري لماذا يتجنب كل منكما الآخر"

ويجيب لوباخين: " الأمر كله غريب على نحو ما..إذا كان لديك وقت فأنا مستعد حتى الآن"

وتنادي فاريا، لكن حديثاً حول الخطبة لا يتم، فاريا تبحث عن شيء أضاعته وتتحدث عن سفرها إلى آل راجولين، ولوباخين يتحدث عن سفره إلى خاركوف في القطار نفسه!

لوباخين : في مثل هذا الوقت من العام الماضي كان الثلج يتساقط لو تذكرين، أما الآن فالجو هادئ ومشمس لكنه بارد فقط، بلغ الصقيع ثلاث درجات.

فاريا : لم أتحقق من ذلك، ثم إن الترمومتر مكسور.

ويدعى لوباخين فيخرج ويموت موضوع الخطبة نهائياً.الصراع المكتوم لا ينفجر في الحوار وإنما عندما تجلس فاريا على الأرض مسندة رأسها إلى صرة ملابس لتجهش باكية في صوت مختنق.

ثمة مزج بين العناصر الكوميدية والتراجيدية يعود جذوره إلى حياته الأولى، فقد كان يميل إلى السخرية، ويرد يرملوف هذا المزج إلى شعور تشيخوف بأن الحياة القديمة قد شارفت على نهايتها، وان العاصفة المطهرة التي سوف تجتاح لعنة الماضي قريبة من أرض الوطن. لقد حملت مسرحيات تشيخوف إرهاصاً بميلاد الثورة الشعبية الاشتراكية في روسيا عام 1917

المفارقة هي الركيزة الدرامية في المشهد، وكان يؤلم تشيخوف أن يرى التشخيص يجنح إلى التراجيدي، فينقلب المشهد الذي يتصوره هزلياً ساخراً إلى مشهد مأساوي مؤلم، وأن يقع أحد أساطين المسرح كستانسلافسكي في هذا الأمر يدعونا إلى القول: إن الضوء الذي يميز الخيوط المتشابكة، الهزلية من المأساوية، ضوء شاحب جداً. قال أنطون تشيخوف مرة لأحد الممثلين البارزين في المسرح الفني عن أدائه دور البطولة في مسرحياته: "إنك تمثل بشكل رائع، لكنك تلعب دورا لم أكتب عنه". ولا بد هنا أن نشير إلى ترجمة المسرحي الأمريكي المتخصص في تدريس اللغة الروسية بول شميدت لمجموعة من أعمال تشيخوف في كتابه (مسرحيات انطوان تشيخوف) الصادر في 1998 وقد آثر نقلها إلى العامية الأمريكية لقدرتها على تجسيد ما كان يجذب رواد مسرح تشيخوف من عبارات سوقية يفترض أنها كانت تشير إلى تبنيه فكرة المسرح الكوميدي، وقد استطاع فيها أن ينقل خلاصة التجربة المسرحية الكاملة لتشيخوف، وأن ينجح في إعادة رسم صورة حقيقية تذكر بحياة تشيخوف ونشاطه وروحه المرحة التي كانت تسيطر عليها روح الدعابة والفكاهة إلى حد كبير.

رانفسكايا تشعر أن البستان جزء منها ، والتصاقها بماضيها وطفولتها يمنعها من التلاؤم مع واقعها ، ومن المفارقة بين سلوكها النابع من كثافة إحساسها بالطفولة وبين الواقع تتولد الكوميديا الساخرة -المؤلمة ، إنها تفكر وتتصرف كما لو كانت طفلة كبيرة ، وهنا مكمن الإضحاك.

رانفاسكايا : (وهي تدخل غرفة الأطفال بعينين دامعتين) غرفة الأطفال يا
عزيزتي يا أجمل غرفة ، هاهنا كنت أنام وأنا صغيرة (تبكي)
وها أنذا الآن كما لو كنت صغيرة.

لقد ساء تشيخوف أن جماعة مسرح الفن قد فطنوا إلى المأساوية في مسرحية الشقيقات الثلاث ولم يفطنوا إلى الهزلية ، وعندما اكتملت حضر إلى موسكو وقرئت المسرحية مع جماعة المسرح فقال بعضهم : إنها دراما ، وقال آخرون : إنها مأساة كبيرة. وانسحب تشيخوف غاضباً ولحق به ستانسلافسكي ليعرف سبب غضبه. يقول ستلانسلافسكي : "إنما السبب هو أن تشيخوف كتب ملهاة لطيفة فظنناها مأساة باكية ذرفنا من أجلها الدموع". والحق أن العنصر الهزلي في هذه المسرحية يقوم على المفارقة المبنية على التقابل القائم بين جرأة الحلم وجبن الحالمين ، فالشقيقات الثلاث يتحدثن كثيراً عن المستقبل والذهاب إلى موسكو من غير أن يواكب ذلك أي تحرك فعلي لتحقيق هذه الأحلام الجريئة ، وهي ليست قضية فردية ، إنها تنسحب على الشعب الروسي الذي يعيش فترة معاناة وتنمو فيه بذور ثورة قوية مكبوتة لكنه لا يفعل شيئاً إيجابياً.

شلة الخيوط هذه ليست كلها سوداء ، والعنصر الهزلي في مسرحه يتكون مع ارتفاع البناء العام للمسرحية ، فهو أكثر اتساعاً من هزلية الموقف. في دقة وأناة كان تشيخوف يعمق شخصيتي سربرياكوف والخال فانيا حتى إذا انكشف الأستاذ الفارغ نجد الخال فانيا في أوج ثورته يجبر الأستاذ الكبير بكل جلاله الخادع وعلميته الزائفة على التراجع والالتصاق بالحائط خائفاً مذعوراً عارياً تماماً أمام الجمهور ، ولا بد للنظارة أن ينفجروا بالضحك ساخرين من العظمة الزائفة المذعورة. كان تشيخوف قد كتب الخال فانيا في صياغتها الأولى بعنوان " روح الغابات أو شيطان الغابات" في المرحلة الأولى من مسيرته الأدبية ، ثم أعاد صياغتها باسم الخال فانيا

فعدّل في بعض أحداثها وحواراتها وشخصياتها ، فجاءت أكثر عمقاً وتركيزاً على الشخصيات الرئيسة فيها.

لماذا سقطت مسرحية طائر البحر (النورس) عندما عرضت عام 1896 على مسرح الكسندرنيسكي سقوطاً جعل تشيخوف يجوب طول الليل الشوارع ويعود إلى ملكوفو ورئته اليمنى تدفق دماً؟ يعيد يرملوف ذلك إلى أسباب عرضية بحتة تتلخص بخيبة أمل الجمهور في رؤية ممثلتهم الهزلية ليفيكييفا ، واعتبروا عدم إسناد دور لها تحدياً لهم ، كما أنهم كانوا يتوقعون ملهاة صاخبة فراحوا يضجون بالضحك ، ثم فطنوا إلى أن ما يعرض أمامهم شيء غريب غامض غير مألوف ، وأهم من ذلك هو أن جماعة المسرح لم يتعمقوا فهم التجديدات التي أدخلها تشيخوف على العمل المسرحي ، وعندما أعاد مسرح الفن تقديمها عام 1898 نجحت نجاحاً كبيراً.

إذا تجاوزنا مسرحيات تشيخوف القصيرة الأولى -الفودفيل - كالخطوبة والجلف والحفلة - وهي المسرحيات التي قدمها مسرح الشعب بحلب في خريف عام 1969 والتي تتصف بالحدث المباشر ، إذا تجاوزنا ذلك فإن مسرحياته : النورس ، الخال فانيا ، الشقيقات الثلاث ، بستان الكرز ، ذات الحدث غير المباشر ، والتي يمزج فيها بين الرمزية والواقعية ، يتبلور فيها مذهبه ، وتتميز بالنضج الفكري والفني ، بل إنها تعتبر ثورة على فنية المسرح الروسي القديم وخطوة إيجابية جريئة في بناء درامي جديد.

عظمة تشيخوف في أنه كاتب له عالم خاص يحتل فيه الإنسان مركز الدائرة ، الإنسان الحزين المعذب ، والذي تتداعى لعذاباته أحزان الإنسانية وحنانها ، ومع ذلك فهو إنسان لا يفقد الأمل وإشراقة النفس ، هذا العالم التشيخوفي نجده في قصصه ومسرحياته ؛ ولهذا فإن إعداد قصصه للمسرح حقق نفس النجاح في مسرحياته ، وقد شهدت عرضاً لفرقة بابل قدمت فيه روناك شوقي خمس قصص لتشيخوف بعنوان "وحشة وقصص أخرى" عام 1986 في مهرجان دمشق المسرحي استطاعت أن تجسد فيه إنسان تشيخوف وغربته وواقعه البائس للخروج به من البؤس إلى التمرد.

بروز الشخصيات في اللوحة المسرحية

يقول بيتر بروك : "وفي أعمال تشيخوف ، لكل شخصية وجودها ، وليست هناك واحدة تشبه الأخرى ، خاصة في "بستان الكرز" التي تقدم صورة مصغرة لكل الاتجاهات السياسية الموجودة آنذاك.. إذا نظر إليهم من الخارج فقد يبدو وجودهم فارغاً وغير ذي معنى ، لكنهم يحترقون في أتون رغبات عارمة ، فكلهم باحث عن كيفية لحياة أفضل".

يتميز تشيخوف بالقدرة الفائقة على رسم شخصياته وتعميقها بالألوان المناسبة. ثلاثة أمور تتفاوت في درجة العطاء بين مسرحية وأخرى يقابلها تفاوت في درجة الاختزان لدى المشاهد هي : مدى انطباع شخصيات المسرحية في النفس ، ودرجة الانفعال الذي استطاع الحدث والعناصر الدرامية أن تثيره في نفس المشاهد ، والبعد الفكري وموقعه في الخارطة الإيديولوجية للعصر.

فإذا كانت الأحداث لدى تشيخوف عادية جداً ، أحداث يومية نصادفها دائماً ، وكان مسرحه إرهاصياً أكثر من كونه إيديولوجياً ، كان لا بد للشخصية أن تتحمل عنده قدراً كبيراً من المسؤولية في البناء لتستطيع أو تولّد الصراع الكامن فيه. إنه يرسم شخصياته في أناة ومهل ، بريشة ثابتة وألوان متمايزة ، وما تكاد تنتهي المسرحية حتى تصبح الشخصية نافرة قوية. ألغى الشخصيات النماذج : الإنسان النبيل..الشرير..الشجاع..الخ ، وبذلك ألغى أرستقراطية مسرحية ليحل محلها شعبية مسرحية تتجلى في رسمه للإنسان العادي جداً ، وحمّله أفكاراً سامية وآمالاً كباراً وإصراراً على العيش ، فأثبت للناس أن هذا الإنسان لا يقل بحال عن الإنسان النموذج الذي يفضله. لم يكن مذهبه ثورة على المسرح الكلاسيكي فحسب وإنما هو ثورة على المسرح الرومانسي أيضاً والذي يعتبر نموذجه المفضل هو الإنسان الخيالي الباكي الذي يتحمل الكثير من الآلام والعذاب.

ثمة سؤال : كيف يكون مذهبه ثورة على الرومانسية في حين أن شخصياته تعاني الكثير من الآلام وهي أبداً دائمة الشكوى ، وبعضها يجنح إلى الضعف ، حتى إن حب تشيخوف لشخصياته المفضلة يمتزج بما يشبه الاعتذار عن ضعفهم؟

لا يغرب عن بالنا أن تشيخوف كاتب واقعي، قد تختلف واقعيته عن واقعية إبسن، لكنه لا يخرج عن كونه كاتباً واقعياً. هناك فرق بين الشخصية الرومانسية الخيالية في سلبيتها وعدم استطاعتها التفاعل مع الحياة لأنها تهرب منها، وبين الشخصية التشيخوفية التي تناضل وتصارع وتؤمن بمستقبل أفضل. من تحت ركام الآلام تبرز شخصياته وهي تصر على الحياة والعمل، مؤمنة بالوصول إلى الغاية آنياً أو عن طريق استمرار الحياة في الأجيال القادمة.

تقول سونيا للخال فانيا بعد أن عادا إلى وحدتهما وذهب سربرياكوف الأستاذ الجامعي الفارغ:

سونيا : لا بد أن نعيش ونواصل حياتنا أيها الخال فانيا، وأمامنا موكب من الأيام والأمسيات الطويلة..الطويلة التي لا تنتهي، وسنتحمل صابرين كل ما يبلونا به القدر، وسنعمل للآخرين دون أن نظفر بشيء من الراحة".

إنها دراما الأفول والإشراق، زمن بائس يأفل، وغد سعيد يشرق، حزن إنساني يورق بالأمل.. وربيع يدنو من وراء أيام الشتاء القاسية.. وراحة أبدية تحملها إلى العالم آلام البشرية.

تقول آنيا وهي ترى أمها تبكي بعد أن بيع بستان الكرز:

آنيا : "ماما أ تبكين!؟ يا أمي العزيزة الطيبة الوديعة، لقد بيع بستان الكرز ولم يعد له وجود..هذا صحيح..ولكن ما الذي يبكيك؟ إن الحياة ماتزال رحبة أمامك، فلنذهب يا عزيزتي وسوف نغرس بستاناً أجمل من هذا، سترينه وتفهمينه..ستبتسمين يا أمي..فلنذهب".

هذه الشخصيات لا تستسلم أبداً.. فرق بعيد بين الشخصية التي تحس الانسحاق وبين الشخصية التي تتجاوز ألمها لتمتزج بالحياة من جديد وتبحث لها عن درب يُهدي لها الخلاص.

أثار العرض الجديد لمسرحية "بستان الكرز" على خشبة مسرح موسكو الفني عام 2004 جدلا حاميا. وهي المسرحية الأخيرة لتشيخوف، عرضت لأول مرة على خشبة مسرح موسكو الفني في كانون الثاني عام 1904 وجرى العرض الثاني

عام 1958 . أما عرض أدولف شابيرو للمسرحية عام 2004 فقد اعتُبر النسخة الثالثة للمسرحية على خشبة مسرح موسكو الفني ، وكان العرض الأكثر معاصرة وحداثة.

المفارقة الضدية حركة في البناء تقوم عليها علاقة جدلية بين الشخصيات تعمل على تعميق العمل الدرامي ، إلا أن هذا التضاد - كحركة داخلية — هو تضاد صوري يقوم على الوهم ؛ ولهذا ينشأ في هذه المسرحيات ذات الحدث غير المباشر ما يسمى بالتحول الدرامي أو عكس الموقف ، فسيرياكوف في "الخال فانيا" لم يكن عظيماً في يوم ما..وما لبث أن تعرّى.

قيل عنه إنه كاتب متشائم ، ينشد أحزان النفوس الذاوية ، فهو حين يضيق ذرعاً بعدم تحقيق أبطاله عملاً يسخر منهم ، والحق أنه من الخطأ أن نعتبر أن شخصياته سلبية ، فهي تترنم بالعمل في مرح تارة وفي حزن تارة أخرى..فمهما يكن فإنها شخصيات نحتت في هدوء بإزميل فنان بارع.

الشخصيات المهزوزة الغامضة سرعان ما تتلاشى أو تنتحر ، وهذا أكبر عقاب ينزل بها ، أما الشخصيات الإيجابية القوية فتنمو وتشتد. رانفسكايا في بستان الكرز تجهش باكية وتصيح : "الوداع الوداع". كأنها تودع العالم ، أما ابنتها آنيا فتنادي بمرح : " ماما" ، تهيب بها أن تسرع في السفر لتبدأ الحياة من جديد. وتربليوف في النورس يقتل نفسه ، فإذا كان قد قتل نفسه في نهاية المسرحية فهو مقتول منذ بدايتها ، وذلك حين وضع النورس المقتول تحت أقدام نينا.

تربليوف : كنت اليوم نذلاً لدرجة أنني قتلت هذا الطائر.

نينا : ماذا جرى لك ؟

تريبليوف : قريباً سأقتل نفسي بهذه الطريقة.

نينا : أكاد لا أتعرف عليك.

"نينا" هي فتاة ريفية شابة ، بسيطة صلبة مكافحة ، هجرت بلدتها لتكون ممثلة في المسرح.. إنها شخصية إيجابية قوية ، أما تريبليوف الذي يحبها فعوامل عدة تتآزر لتجعله الشخصية الضعيفة ، إنه يعيش حياة عاطلة بعد أن طرد من الجامعة ،

ويحاول أن يصير كاتباً، ويعد مسرحاً في الهواء الطلق بجانب البحيرة، هو مغرم بأمه "أركادينا" الممثلة المشهورة، غير راض عن علاقتها بالكاتب المعروف "تريجورين"؛ فالصحف تلوك اسمها وهي تحيا حياة غفلة، يشعر بالحزن لأنه ليس شيئاً مهماً، وأن لا ميزة له بين مشاهير زوارها سوى أنه ابنها.

تربليوف : هل تستطيع يا خالي أن تتخيل موقفاً أسخف وأدعى لليأس؟ كثيراً ما تمتلئ غرفتها بالزوار وكلهم أناس مشهورون، كتاب وممثلون، وأنا بينهم هناك وحيد ليس لي اعتبار، يتحملونني لمجرد أنني ابنها.

كلما اصطخبت من حوله حياة والدته والمعجبين بها كلما تعمق شعوره بالوحدة وإحساسه بالفشل، وعندما عرض مسرحيته كانت والدته أكثر الناس كفراناً بموهبة ابنها، بل إنها راحت تعلق على المسرحية بصوت مرتفع طغى على صوت الممثلين حتى ثار ابنها وأوقف العرض.

تربليوف : هذا يكفي ! أنزلوا الستارة (يدق الأرض بقدميه) ستار (ينزل الستار) أقدم اعتذاري، لقد تجاهلت أن صفوة منتقاة فقط هي التي يسمح لها أن تكتب مسرحيات وأن تمثل على خشبة المسرح.

كل العوامل كانت تدفع بالشاب إلى مصيره السيء، ولم يكن انتحاره بسبب ترك نينا له ولكن بسبب مراجعة عامة لجملة من الأسباب تتوزع من الذات إلى الكل الاجتماعي، ما تلبث أن تتبلور في إحساسه بالفشل في أن يكون كاتباً مشهوراً على الرغم من أنه نجح في نشر بعض نتاجه، بينما يرى أن نينا قد سبقته وتفوقت عليه وأخذت تقترب من الشهرة ومنابع الفن الحقيقي.

ما يدفع المرء إلى التشبث بالحياة والإصرار على العيش هو أن يضع لنفسه هدفاً واضحاً يسعى إليه، والمشكلة عند تربليوف تتلخص فيما قاله "دورن" عن أدبه، يقول: " من المؤسف أنه لا يجد لنفسه أي هدف واضح، إنه يخلق انطباعاته، هذا كل شيء، لكن الانطباعية وحدها لا تكفي".

ولهذا فقد كان انتحاره حتمياً، أطلق النار على نفسه بينما كانت أمه تلعب الورق مع عشيقها والضيوف يحتسون النبيذ، وبذلك يدين الكاتب هذه الطبقة

الاجتماعية معلناً مسؤوليتها عن ضياع وتدمير جزء من الكيان الاجتماعي يتمثل في تربليوف. ويتكرر الموت في أعمال تشيخوف، يقول بيتر بروك: " والموت في أعمال تشيخوف كلّيُّ الحضور، ولكن ليس هناك شيء سالب أو كريه في حضوره. والوعي بحضور الموت توازنه الرغبة في الحياة، ولدى شخصياته حس باللحظة الراهنة، وتوق إلى تذوّقها حتى النهاية، وكما في التراجيديات نجد انسجاماً بين الحياة والموت".

نلحظ ما في شخصيتي آنيا في بستان الكرز، ونينا في النورس من تشابه في الإصرار على الحياة، والحق أن هنالك تكويناً شخصانياً معيناً يتكرر في مسرحياته، فمثل آنيا شخصيات طيبة منتجة، إنها شخصيات مثالية، هي شعب روسيا الوليد الجديد، الشعب الذي سيزرع بستاناً جديداً والذي ستسود الأرضَ على يديه السعادة والسلام.

ويغلب الطابع الانتقادي على مسرحه، فهو يوجه النقد إلى هؤلاء الناس الطيبين أمثال الشقيقات الثلاث والخال فانيا وسونيا وتربليوف، الذين يكتفون بالنوايا الحسنة وترديد الكلمات الطيبة ولَوك حب التغيير والتحرك، أو يشعلون ثورة تبتدئ في الذات وتنتهي فيها، ولكنهم لا يفعلون شيئاً سوى اجترار الآلام أو متابعة الحياة على الوتيرة نفسها أو الانتحار.

ويأخذ النقد طابع التعرية، وهو مغرم بصدع القشرة الأرستقراطية عن الطبقة الاجتماعية الزائفة المتصدرة من مدعي الأدب والفن والعلم. سربرياكوف يسرق عمل خمس وعشرين سنة من الخال فانيا وسونيا اللذين يقدمان له إيراد الضيعة معتقدين أنهما يخدمان العلم. وتريجورين يسرق من تربليوف فتاته ثم يدمر حياتها، ويلوث شرف أمه، ويسرق وقت قرّائه، ثم تجيء التعرية، فيعري الخال فانيا سربرياكوف ويكشفه للجميع، ويعري تربليوف تريجورين.

تربليوف : (لأمه) أنت تريدينني أن أعتبره عبقرياً، لكن عفوك فأنا لا أستطيع الكذب، إن كتبه تثير قرفي، أنتم محافظون استوليتم في الفن على القمة، ثم أصبحتم لا ترون الأصالة إلا في أعمالكم وحدها، ما عدا ذلك فأنتم تضطهدونه وتخنقونه، أنا لا أعترف بكم.

خلود شخصياته يعود إلى وضوح وعمق الخط النفسي فيها. يقول تشيخوف: " إن الهدف الأكبر للإنسان ودرامته الكبرى تكمن في تحركات روحه وليس في حركاته الخارجية" ؛ إن نمو الحركة النفسية وتصاعدها لشخصياته يبدو قوياً بحيث استطاع أن يعوض عن قوة الحدث الخارجي وعنفه ، وعن الحركة المسرحية المادية بتلك التوترات النفسية والحركة الروحية.

في الخال فانيا وبعد أن انكشف كل شيء وتعرّى، الأستاذ يجني الربح، والخال فانيا وسونيا يجنيان الحرمان والعمل الشاق، ثمة انسياب روحي نعيشه مع سونيا الحزينة الوحيدة التي عادت مع خالها إلى الحياة الضائعة المهدور".

سونيا : حسن، لا مفر من ذلك، ولا بد أن نعيش ونواصل حياتنا أيها الخال فانيا، وأمامنا موكب من الأيام والأمسيات الطويلة..الطويلة التي لا تنتهي، وسنتحمل.. وعندما تحين ساعتنا سنموت دون همسة ، وهناك في العالم الأخر سنخبرهم بأننا تألمنا وبكينا، وأننا كابدنا كثيراً من المرارة، وسيرحمنا الله، وحينئذ سأعرف أنا وأنت يا خالي العزيز حياة جميلة مشرقة، وسنعرف طعم الراحة.

يقول ستانسلافسكي في إخراج الشقيقات الثلاث: " والغريب أننا بعد أن فرغنا من التدريب على الرواية وأصبح كل شيء واضحاً جلياً لا خفاء فيه شعرنا أن الرواية باردة ولا حياة فيها، رواية جوفاء وتبدو طويلة ومملة، لقد كان شيء ينقصها ولكننا لا نعرفه". حاول المخرج رفع النغمة وزيادة السرعة في الأداء كما يتم في الفودفيل فتراكمت الكلمات وتدافعت وازدادت الرواية سوءاً وفشلاً وإملالاً.. ثم عرف السر، فقد كان يكمن في إدراك الخط النفسي للشخوص، ذلك أن أبطال تشيخوف قوم لا يستسلمون لأحزانهم وآلامهم، هم أناس مرحون إيجابيون يحبون الحياة ولا يريدون أن ينتهوا أو يموتوا، وليست غلطتهم في أن الحياة الروسية آنذاك كانت تقتل في نفس الفرد روح المبادأة، وتمنعه من تحقيق طموحاته، وإننا نلمس في أبطاله ثراء روحياً ولهفة للعمل وتجاوباً مع الحياة الخيرة المعطاء، وشفافية وحناناً، إنهم يحلمون بالمستقبل، بحياة موعودة خيرة، وفي أحلامهم جمال وتعقّل.

بعض الشخصيات تختزن مشاعر نبيلة وأحاسيس عميقة تأخذ شكلاً كمونياً، ولكنها مع حركة المسرحية وتماس الشخصيات وتصادمها تترك ما تتركه الكهرباء الساكنة إثر الاحتكاك من شرارات صغيرة لكنها مضيئة ومصوّتة في حلك الليل وسكونه.. هذه الشخصيات تعزف في خلفية المشهد موسيقى تصويرية تمتزج باللحن الأساسي الكبير فتوضح الجزئيات وتبرز اللون الأساسي في خطوط الشخصيات.

سأحاول أن أنقل نغمة واحدة من نغمات عديدة انبعثت من بستان الكرز صادرة عن شخصية مهملة تماماً من حيث موقعها الاجتماعي، لكنها أساسية من حيث موقعها الفني، وخالدة أصيلة من موقعها البنيوي في المجتمع الروسي، وخلودها يكمن في موقعها الأساسي من اللحن الكبير، وفي أنها ترمز إلى كل ما في الشعب الروسي من طيبة وحب. هذه الشخصية هي فيرس الخادم العجوز، وكان تشيخوف في تعميقه الخط الإنساني لدى هذه الطبقة البروليتارية يحاول أن يدين الطبقة الإقطاعية المالكة.

في الفصل الأول تقول فاريا لفيرس: فيرس ماذا يضحكك؟

فيرس: (بمرح) معذرة لقد عادت سيدتي عشت حتى رأيتها.. لا يهمني الآن أن أموت

(يبكي من الفرح)

في الفصل الثاني يقول فيرس لسيده ليونيد جاييف: أرجو يا سيدي أن تلبس هذا فالجو رطب.

ويلبس جاييف المعطف ويقول: لكم مللتك يا فيرس.

وعندما تقول له رانفسكايا: لقد أصبحت عجوزاً جداً.

يقول فيرس: إنني أعيش منذ زمن بعيد، عندما أرادوا تزويجي لم يكن والدك قد جاء إلى الوجود بعد، وعندما جاء العتق كنت قد صرت رئيساً للخدم فلم أوافق على أن أعتق ورضيت البقاء مع سادتي، وأذكر أن الجميع كانوا سعداء.

وفي الفصل الثالث تسأل رانفسكايا: بيرس إذا بيعت الضيعة إلى أين ستذهب؟

فيرس : إلى حيث تأمرين.

وفي الفصل الرابع يرحل الجميع، ويسمع صوت إغلاق الأبواب، ثم يدخل فيرس من الباب الأيمن مرتدياً معطفه وصداره الأبيض وحذاءه وقد بدا عليه المرض.

فيرس : مغلق، رحلوا، نسوني، لا باس، سأجلس هنا، أخشى أن يكون ليونيد قد نسي أن يلبس فراءه وسافر في المعطف، لم أتحقق من ذلك.. يا للشباب النضير، انقضت الحياة كأنني لم أعش ، سأرقد، لم يعد فيك رمق، لم يبق شيء..هيه..أنت.. لم تعد تصلح لشيء.

إن اللحن الأساسي العميق ينبعث من خلال المفارقة النفسية بين أولئك الذين رحلوا بمرحهم وشجوهم، الذين ودّعوا الحياة القديمة إلى حياة جديدة ونسوا على الشاطئ عجوزاً متهدماً أفنى العمر من أجلهم، يفكر بهم، تشغله سعادتهم وحزنهم، يخاف عليهم البرد وهم لا يخافون عليه الموت.. رحلوا بكلمات لا تزال ترنُّ في الأجواء: "أذهب إلى حيث تأمرين"

لكن فيرس وطبقة فيرس هم جذور الأرض الروسية، يرحل الجميع وتبقى هذه الطبقة ملتصقة بالتربة، بمعاناتها، بعذاباتها ومسراتها، عمرها عمر الثلج والخصب في روسيا.. تعيش منذ عهد بعيد وستظل تعيش.

في الخط النفسي والدلالة فحوى الخطاب، وهنا أيضاً يكمن السر في خلود جميع شخصيات مسرح تشيخوف الرئيسية أو الثانوية القابعة في منطقة شبه الظل.

الشاعرية والموسيقى

يشكل أدب تشيخوف مدرسة خاصة تتميز بالموسيقى الهادئة، الحزينة حيناً المرحة حيناً آخر، والشاعرية الخافتة الوقع المرهفة التي تستشف ما في الحياة العادية الرتيبة من سحر عميق وجمال زاه، وما في نفوس العاديين المهدورين من شوق وآلام.

يقول مكسيم غوركي: " رأيت الخال فانيا منذ بضعة أيام، ولقد بكيت، شهقت، كامرأة طيبة رغم أني بعيد عن أن أكون عصبي المزاج. شعرت وأنا أشاهد أبطالها كأن منشاراً يمزقني، أسنان هذا المنشار قطعت قلبي، شعرت بأن قلبي ينعصر من الألم، يئن ويبكي ويقطر دماً. مسرحية الخال فانيا عمل رائع ودستور لمسرح جديد كل الجدة، ومطرقة تهوي على رؤوس الجمهور الفارغ".

ويقول الناقد المسرحي فلادمير دانتشنكو: "كثيرون يتحدثون: بعد أن نخرج من المسرح نذهب إلى المطعم نأكل ونشرب ، نسمع الموسيقى نلهو ونرقص. بعد رؤيتي لمسرحية الخال فانيا خرجت ورغبة قوية تتملكني بالذهاب إلى مكان بعيد، حيث السكينة والصمت، ليتسنى لي أن أفكر وأفكر وأبكي وأبدأ عملاً ما".2

أما أنريه موروا فهو لا يستطيع سماعها من غير أن يبكي، وهو يرى أن كل مسرحية من مسرحيات تشيخوف تركيب موسيقي.

الموسيقية في مسرحياته تحققها أمور منها: طبيعة الجملة، وشاعرية الحوار، والإيقاعات النفسية الملونة لشخصيات المسرحية، والأغاني الكثيرة المبثوثة في المسرحية، والمؤثرات الصوتية التي يفترضها أثناء الإخراج.

في الشقيقات الثلاث تغني ماشا من شعر بوشكين في أول المسرحية: " قرب شجرة بلوط خضراء وحواليها من الذهب الوهّاج.." وقبل أن تنزل ستارة النهاية تعزف الموسيقى وتقول أولجا: " فلنعش، الموسيقى كثيرة المرح، مليئة بالجذل".

وتمتلئ مسرحية النورس بأغان حانية، وفي بستان الكرز أغنيات حزينة وصوت من بعيد كما لو كان آتياً من السماء، صوت حزين محتضر لأوتار تنقطع ينذر بالكارثة. وفي موقف آخر تعزف الأركسترا ويرقص عليها الضيوف، وفي نهاية المسرحية حيث يرقد فيرس يسمع ثانية صوت الوتر، ولكنه ينقطع الآن محتضراً وفاجعاً ويسود الهدوء، وتُسمع من بعيد ضربات البلطة في الأشجار.

وفي الخال فانيا مشهد نهائي فاجع ورائع لا يمكن أن ينسى.. إن نغمات الغيتار الناعمة التي يعزفها تليجين، وصوت سونيا الحزين، الصوت الذي يمثل الإنسانية المعذبة الجريحة وهي تقول:

سونيا : سنستريح أيها الخال فانيا ، سنسمع الملائكة ، ونرى السماء محلاّة بالغيوم الماسية ، وسوف نرى كيف تشمل رحمة السماء كل شيء فتمسح شرور الأرض بيدها الرحيمة ، وتمسح آلامنا ودموعنا.

هذان.. النغمة والصوت وقد اندغمتا في المشهد سلسلة من الآلام حملتها ديناميكية خفية للحياة في المسرحية ، والستارة تنزل في بطء.. كل ذلك مشهد لا يمكن أن ينسى مادام الإنسان يعيش إنسانيته المعذبة وآماله المرتقبة. لقد استفاد تشيخوف جيداً من دروس الموسيقى التي هيّأها له والده ، كما تأثر إلى حد بعيد بموسيقى صديقه تشايكوفسكي وكانت الجملة الموسيقية المسرحية موازية في تجسيد الحالات النفسية للجملة الحوارية.

أخيراً.. يجد الدارس لمسرح تشيخوف أن الجدلية فيه قائمة في البنية الفكرية لشخوص المسرحية ، وفي البنية الطبقية لهم ، وفي البنية الفنية حيث تتشابك خيوط الملهاة بخيوط المأساة ، وفي البنية النغمية حيث نسمع في المسرحية الواحدة نغمات متباينة ، لكنها جدلية لا تأخذ الطابع المباشر الحاد ، لأنها إفراز للإرهاصية وليست إفرازاً للإيديولوجية ؛ ولهذا كان الصراع الناجم عنها سكونياً — تحتياً ، ومع ذلك ففيها يكمن سر من أسرار خلود مسرح تشيخوف وجِدّته.

كانت رسل المرض في صدر الكاتب الكبير تدب مهددة ، نهاية القرن التاسع عشر اضطر تشيخوف بسبب مرضه العضال إلى بيع حقوق نشر مجموعة مؤلفاته وشراء منزل في يالطا سماه معاصروه "الداتشا البيضاء". لم يكن تشيخوف يحب عزلته في يالطا ، وحتى إنه سماها "سجنا" و"سيبيريا الدافئة" ، وقد قضى فيها السنوات الخمس الأخيرة من حياته ، لكنه كتب هناك 65 قصة وعددا من المسرحيات من بينها "بستان الكرز" و"الأخوات الثلاث".

وفي عام 1904 جاء ليحضُر عرض مسرحية بستان الكرز ، وفي الحفلة كان مكتئباً على الرغم من نجاح العرض ، واشتد عليه المرض ، وظهرت على المعدة أعراض تنذر بوصول السل إلى الأمعاء فنصحه الأطباء بالسفر للاستشفاء ، وفي 15 تموز عام 1904 توفي تشيخوف في منطقة الغابة السوداء في ألمانيا ، وحمل جثمانه إلى موسكو.

تشيخوف لا ينتمي إلى روسيا فحسب وإنما ينتمي إلى العالم كله. وكلما ابتعدنا عن عصره وزمانه ، تأكدت لنا صحة نبوءة ستانسلافسكي الذي قال : "تشيخوف نبع لا ينضب "

تشيخوف الإنسان مات، أما تشيخوف الكاتب القصصي – المسرحي فلم يزل في نفوسنا، يطل محمولاً على أعناق عشرات الشخصيات في قصصه ومسرحياته، والتي صورها بعناية وحب.

المسرح التعبيري
والغوص في أعماق اللاوعي

(يوجين أونيل نموذجاً)

التعبيرية مذهب أدبي فلسفي تجريبي يعطي الأديب والفنان فيه للتجربة بعداً ذاتيًّا ونفسيّاً وذلك على عكس الانطباعية التي تركز على التعبير عن الانطباع الخارجي. وهكذا تصبح مهمة الأدب أو الفن من الناحية العملية هي تنشيط عقل الإنسان ووجدانه، ومنعهما من الركود والبلادة، وليس مجرد تقديم صورة انطباعية للواقع الخارجي، أي أن التعبيرية تجسد جوهر الأشياء، وما هو مسكوت عنه، فهي اختراق للمألوف والمنطق المتعارف عليه والمعقول، للكشف عن لا معقولية الحياة الإنسانية.

هذا الاتجاه نجده لدى كتاب الطليعة أمثال بيكيت ويونسكو وكافكا ويوجين أونيل، وبذلك تكون التعبيرية الابن الشرعي للسوريالية، والإنسان دائماً هو محور اهتمامها. هذا الإنسان الذي انتهكته ودمرته حربان عالميتان خلفتا عشرات الملايين من القتلى ومشوهي الحرب والمشردين والفقراء، و تركتا دماراً في الأرض و النفوس والأفكار كان الحاضن الحقيقي للاتجاه اللاعقلاني في الأدب والفن، وهكذا طغى على النتاج الإبداعي اليأس والتشاؤم والقلق لأن حملة الفكر والأقلام فقدوا الأمل في الفكر العقلاني الواعي، فما جرى خلال الحربين ينافي العقل والمنطق.

الخصائص الفنية التى تقوم عليها التجربة التعبيرية في القصة والرواية تبرز في طريقة اختيار الموضوعات ومعالجتها حيث تتغلغل فى الأعماق الدفينة

للشخصيات، وتصور ما يعتمل فيها من أسرار، وما يحتويها من قيم متدنية أو سامية ، و تعبر عن كل ذلك بشكل متدفق كثيراً ما يجانب الوضوح والمنطق، مستندة إلى تيار شعور الشخصيات ،أو تعبر عن المستحيل، الذى يبدو أمامنا كما لو كان ممكنا، كذلك تقدم شخوصا مشوهة فى سلوكها وتصرفاتها وحديثها! وأحيانا نراها حين تعبر عن المكبوت والمسكوت عنه داخل الشخصية القصصية، وتجنح أحيانا إلى اللامعقول شأن السوريالية، كما تعمد إلى التصوير الذى يجعل اللوحة أقرب إلى اللوحة التشكيلية منها إلى اللوحة القصصية، مستفيدة من لغة المجاز الشعرى، بمعنى أنها تمهد الطريق للوصول إلى المعنى، والدلالة فى القصة، اعتمادا على لغة الشعر.

التعبيرية في الفنون

إذا كانت التعبيرية قد عرفت في المسرح غالباً فإنها قد وجدت سبيلها أيضاً إلى مختلف ألوان التعبير الإبداعي كالرسم وممن اشتهر بها في بدايته الفنان هنري ماتيس 1869 -1954 يقول: التعبير هو ما أهدف إليه قبل كل شيء؛ فأنا لا يمكنني الفصل بين الإحساس الذي أكنه للحياة وبين طريقي في التعبير عنه، ومن فنانيها أيضاً هنري روسو — أميل نولده — بيكاسو، وقد مال عدد من الفنانين العرب إلى التعبيرية في مراحل من حياتهم، منهم مروان قصاب باشي وهو سوري مقيم في ألمانيا، وسعد يكن، ولؤي كيالي في مرحلة رسمه بالأبيض والأسود، وفؤاد أبو سعدة ، وغازي الخالدي.

وفي الرقص اعتمدت التعبيرية على فن الكريوغرافيا (تصميم الرقصات) ومنه الكلاسيكي والمعاصر وقد أخذ التصميم بعداً جديداً مع الباليه الروسية التي خلّصت الباليه من شكلها الكلاسيكي المنمّط وجعلت من تصميم الرقصات جزءاً من تصميم اللوحة العامة للعرض وعنصراً من العناصو التي تؤدي إلى تحقيق لوحة مشهدية متكاملة محمّلة بالمضمون وحولت الرقص إلى وسيلة تعبير أكثر حرية، وقد قدموا في هذا الإطار بحيرة البجع وغيرها عن الباليهات العالمية.
وبعد الحرب العالمية الثانية ظهر الرقص التعبيري المعاصر والذي يعطي للجسد حرية لا حدود لها ، لأنه كما يقول لاوند هاجو الكريوغراف السوري ورئيس فرقة رماد للرقص المعاصر كان ثورة النساء..إذ أردن الحديث عن مشاعرهن، بمعنى

أنهن كن دون رجالهن ويعشن في شح اقتصادي وسوء معاملة وغيرها من أمور تنجم عن الحرب فخرجت مجموعة من النساء وعبرن في الشارع ورقصن بحرية. فالتي كانت تضع شيئاً على رأسها نزعته، ومن كانت تلبس حذاء بقدميها خلعته ورقصت حافية. ومن هنا جاء قولهم إن أهم شيء في الرقص المعاصر علاقة قدم الراقص بالأرض، فكان نوعا من أنواع الحرية أو رفض المرأة لواقع معين، فالرقص المعاصر هو أن تعبر عن حالة، لم يعد تكنيكا. وعلى العموم هناك مقولة تعبر عن الرقص المعاصر هي: إنه يحمل فكرة، وروحاً، وجسداً، فإذا لم يكن لدى الراقص هذه الثلاثة فهو غير قادر على الخوض في الرقص المعاصر.

وفي الموسيقا والغناء كان لا بد أن يتم الانتقال من التطريب إلى التعبير والمشهدية، وهذا ما نجحت به المدرسة الرحبانية بصوت فيروز، وفي حلب عرف الموسيقي أحمد الإبري كرائد في الموسيقا التعبيرية الوصفية، وقد قُدِّم له في أحدى دورات مهرجان الأغنية السورية نماذج من أعماله، وعنه وضعت للمهرجان كتاباً بعنوان " الموسيقار أحمد الإبري" 1999م. ومن الأعمال الموسيقية التعبيرية ما قدمه الفنان مارسيل خليفة بعنوان "مجنون ليلى"، والعمل يصفه مارسيل بأنه احتفاء بالحب والجسد ومزيج من فنون تعبيرية عدة إذ يجتمع فيه الغناء مع الأداء الشعري والرقص التعبيري والموسيقي والإضاءة، في مشهدية اعتبرها خليفة أنها تتجاوز مفهوم الكوريغرافيا. يقول عن عمله هذا : " أسعى لتحقيق الفكرة الجوهرية لما أسميه التحويل الموسيقي للنص بعناصر إبداعية لا يقودها الشعر لكن يحاورها ويضعها في صميم المعطيات التي تتيحها أشكال تعبيرية مسرحية، ليس فقط الأوبرا ولا التعبير الجسدي ولا الرقص ولا الدراما الموسيقية ولا الغناء المنفرد أو الجماعي ليس لأن العمل يتضمن كل هذه الأمور مجتمعة وإنما في اقتراح تعبيري يستفيد من ذلك التراث بالإضافة إلى التوظيف التقني لآليات العرض الفني الممتع والمبهج والرصين في ذات الوقت".

نحن والمذاهب الأدبية والفنية

قد يكون حُكْماً عادلاً، ويجب أن نتحمل قسوته، حين نقول: إننا مستوردون للمذاهب الأدبية والفنية ولسنا منتجين لها، هذه حقيقة تندرج في قائمة البضائع والعادات والقيم التي نستوردها من الغرب. وما من مذهب أو حركة

نشأت في الغرب إلا وكانت أسبابها في المتغيرات الاجتماعية والسياسية، أو أنها مرتكزة على رؤية فلسفية للحياة والفن والإنسان. وهكذا نشأت المذاهب التعبيرية والسوريالية واللامعقول والمسرح الملحمي ومسرح الغضب وتيارات ما بعد الحداثة، وحتى بعض ألوان الرقص كالروك كانت بمثابة تمرد ورفض لواقع اجتماعي أو سياسي. وكان من الطبيعي أن تولد هذه التيارات بعد ما شهده العالم من مآسي الحربين العالميتين، واهتزاز المؤسسات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية. ونحن في مجتمعاتنا العربية شهدنا نكساتنا واهتزازاتنا الخاصة بمنطقتنا منذ ثوراتنا الوطنية والمآسي التي تلت نكبة 1948 إلى اعتقال أمة بأسرها وراء قضبان الفردية التأليهية الحاكمة، لكن جميع ذلك لم يفلح في تفجير الجنون في عقل المبدع العربي لإنتاج معلومة فنية خصوصية، وبقينا صنّاعاً لا خالقين، وخطباء لا محللين، وشعاراتيين في الولاء أو الرفض مؤدلَجين لا منتجين للفكر، وفي أفضل الأحوال كنا مستوردين لأشكال غربية نفرغ فيها موضوعاتنا وهمومنا وقضايانا. وسأتحدث عن واحد من هذه الاتجاهات التي سادت في الفن والأدب والمسرح وهو التعبيرية، وعن أحد أعلامها في المسرح ومن جربوا فيها وهو يوجين أونيل.

ولادة التعبيرية في ألمانيا

شهدت ألمانيا مع الحرب العالمية الأولى وما تلاها من عواصف مدمرة تحولات جذرية، فقد فشلت الثورة الاشتراكية عام 1919 واغتيل زعماؤها، وكانت تعبيراً عن الغضب الشعبي ضد الرأسمالية وحروبها وعن الفوضى الاقتصادية، وانحسرت الآمال في إنسانية سعيدة، وامتدت الأزمة في الدول الصناعية حتى ضربت الاقتصاد الأمريكي عام 1929، ونزل العمال في ألمانيا إلى الشوارع وحصلت مصادمات مع الشرطة، وأحكمت البورجوازية قبضتها حتى استلم هتلر زمام السلطة.

في ظل هذه المتغيرات، حيث إن كثيراً من المفكرين والأدباء الأوروبين فقدوا الأمل في الفكر العقلاني الواعي، لأن ما جرى خلال الحرب ينافي العقل والمنطق، لم يعد للمسرح الواقعي والطبيعي والمدرسة المييننغية باهتمامها بتفاصيل الحياة اليومية وأساليب السلوك والتركيز على ماهو معتم فيهما، والتصوير الفوتوغرافي

للأحداث، من دور في التعبير عن انعكاس هذا الواقع الجديد على إنسان ما بعد الحرب، وهكذا جاء المسرح التعبيري، والمسرح السياسي بهدف توعية الجماهيرضد الحروب والرأسمالية واستغلال الإنسان ، واختلفت أدواتهما ففي حين اتجه المسرح السياسي عند بريخت إلى أسلوب المباشرة التعليمية والتغريب، اتجه المسرح التعبيري إلى تصوير انعكاس العالم الخارجي على الذات الإنسانية، وهو يقدم الحقائق بأساليب بعيدة عن الواقعية الظاهرية السطحية، والتصوير الفوتوغرافي للأحداث وذلك باستخدام الرمز والتجريد والحلم والغوص من منطقة الوعي إلى أعماق اللاوعي للوصول إلى كشف أعمق للنفس والواقع.

المسرح التعبيري إذن هو أيضاً مسرح ملحمي ، وهو بهذه الصفة يشترك مع اتجاه بريخت وبيسكاتور الملحمي ولكنه يفترق عنهما افتراق الظاهر عن الباطن، فالملحمة الإنسانية هنا ترويها تصاوير العلم الخارجي في الذات الإنسانية المتعبة.

التعبيرية إذن تترجم أفكار الشخصيات وخيالاتها وأحلامها بأساليب تجريدية جمالية من خلال الحرية اللامحدودة التي منحتها لمجموعة العمل المسرحي في استخداماتها المبتكرة للتقنيات المسرحية في الديكور، والنور والظل، والمؤثرات الموسيقية، والأقنعة، والأداء التمثيلي التعبيري في الحركة والسكون، والصمت والكلام، ومنها اللجوء إلى البانتوميم في بعض المشاهد، والتشكيلات الإنسانية للمجموعات. وقد اعترف بريخت بأن التعبيرية أغنت وسائل التعبير في المسرح وجاءت بحصيلة لم تستنفد حتى الآن ، إلا أنها -كما يقول - عجزت عن تفسير العالم كنشاط إنساني ودمرت القيم التعليمية للمسرح.

تطورت التعبيرية بعد الحرب العالمية الأولى على يد كاتبين هما توللر وقيصر الذين تأثرا ببحوث فرويد في اللاوعي، وشغلتهما قضايا مصيرية كالحرب وويلاتها الاجتماعية على المجتمع البشري. لكن الحركة التعبيرية الألمانية في المسرح لم تدم سوى فترة قصيرة 1918 -1925فقد تنبهت السلطات والمؤسسات الاقتصادية البورجوازية إلى أثرها في التثوير والتنوير فأقامت العقبات في وجه عروضها وانتهى الأمر إلى أن تحول أقطاب التعبيرية مثل هانزكليفر وبروكنر وتسوكماير إلى تقديم عروض استهلاكية.

سمات المسرح التعبيري

التعبيرية اتجاه تجريبي جاء ثورة على الرومانسية والواقعية ، فهي ترى أن الرومانسية تحاول أن تستبدل التأويل الأمين للتجربة الإنسانية بتأويل مزيف ؛ و أن الواقعية تضيع الحقائق السيكولوجية الباطنة نتيجة انشغالها بالنقل الدقيق للظواهر، وأنها عاجزة عن تصوير حقيقة كائن معقد كالإنسان ؛ ولهذا فهي تعمد إلى تجسيد جوهر الأشياء دون الاهتمام بإظهار خارجها ، فهي لا تعترف بالتشابه بين الظاهر والباطن ، ولكونها تهتم بالإنسان ككل ، حيث إنها مذهب أدبي فلسفي يهتم بالتجربة الإنسانية ، ويمكن تلخيص سمات التعبيرية في المسرح فيما يلي :

إنها غالباً ما تعتمد شخصية محورية تمر بأزمة نفسية أو عاطفية فتستبطنها. وقد تلجأ إلى استخدام الأقنعة للتعبير عن المشاعر الداخلية للفرد كاستخدامها في مسرحية الإله الكبير براون.

شخصياتها بشكل عام هي نماذج نمطية تتحول إلى مجرد أرقام أو مسميات عامة مثل : الرجل. المرأة. الشرطي . شخص رقم 3، 2، 1.. أصوات..الخ.

كما أنها تلجأ إلى المناظر الكثيرة القصيرة المتتابعة التي توحي بالشخصية والحدث. وغالباً ما تحقق المشاهد مبدأ تنافر الأضداد ، والمعروف في الأدب بالطباق ، مثال ذلك في مسرحية الأمبراطور جونز ليوجين أونيل وهو الزنجي الذي تنكر لزنوجته فاستغل بني جنسه للإثراء ، مع علاقته الوضيعة بالرجل الأبيض، ثم انتهى بفراره ومقتله ، نجد المفارقة واضحة بين المشهد الأول حيث يغمر المكان ضوء الشمس المتوهج ، وبين المشهد الثاني حيث يسود الظلام الموحش. مما يخلق أيضاً بنية درامية تجريبية. ومثل هذا التنافر في الأضداد نجده في المشهد الثالث حيث نرى تباينا في تجاور النقيضين : ضوء القمر والظلام الدامس. السكون المطبق الموحش ودقات الطبول التي تزداد قوة وصوت النرد الذي يلعب به شبح جيف الذي قتله جونز. إن المشاهد في هذه المسرحية يختلط فيها الواقع بالخرافة بالأسطورة في أسلوب ملحمي يكشف عن مأساة الزنجي الأمريكي.

ويستخدم المسرح التعبيري لخلق جو غرائبي حلمي تقديم المشهد بأسلوب التمثيل غير الصائت ، او البانتوميم التعبيري ، فالأشباح في المشهد الثاني من

مسرحية جونز يلوحون بفؤوسهم وجواريفهم من غير أن يحدث عملهم أي صوت ، وهم يؤدون ذلك بحركات بطيئة آلية ، وقد أراد بهذا أن يمثل الزنوج السجناء الذين يتحركون وفق فرقعات سوط الحارس الأبيض. ويتكرر هذا التمثيل غير الصائت في المشهد الخامس ونجد فيه جماعة من أثرياء مزارعي الجنوب الأمريكي وقد جاؤوا إلى سوق الرقيق لشراء بعض الزنوج وبينهم جونز ، وهم يتحركون كالدمى.

تعتمد المسرحية التعبيرية اعتماداً كبيراً على الحيل الحسية والتقنيات الحديثة المتطورة في المشاهد لخلق جو عام في المسرحية وإضافة عمق وبعد مكاني للمناظر. كاستخدام قبة السماء في الخلفية في عرض الإمبراطور جونز مع الضوء والصوت والغابة الكثيفة التي تمتد وتتلاشى حتى تصبح مكاناً فسيحاً.

تهتم التعبيرية في المسرح اهتماماً فائقاً بالمؤثرات السمعية والبصرية ، والانسجام أو التباين في مفرداتها وذلك من خلال النور والظلام ، الألوان ، التشكيل والتكوين ، الموسيقى والمؤثرات الصوتية ، الستائر الشفافة أو الكتيمة البيضاء والملونة المسدلة.. كل ذلك وصولاً إلى سينوغرافيا محملة بالرموز والدلالات والغموض الفني وبعيدة عن بلادة الواقعية وأحلام وزيف الرومانسية ، مثال ذلك في مسرحية الأمبراطور جونز يضع المؤلف بطله الزنجي جونز في أجواء خرافية وسط ريح صرصر كئيبة وظلمة لا يرى فيها غير عيون صغيرة لأشباح سود تحبو وتنهض.

الحوار في المسرح التعبيري تلغرافي. وقد نجد في النص التعبيري انتقالا من الشعر إلى النثر ، ومن الواقعية الموضوعية الي المونولوج الذاتي ، ومن حوار واقعي تقليدي إلى كلام مسرف الإيجاز.

بما أن التركيز ينصب على تجارب الفرد أو الجماهير الأساسية فإن المسرحية التعبيرية تعمد إلى تبسيط القصة والحبكة المسرحية وتقليل الفعل الموضوعي ، وذلك كي لا ينصرف الانتباه عن الأمور الرئيسية

خلاصة الأمر تعتبر التعبيرية أن مهمة الأدب هي تنشيط عقل الإنسان وتنويره وتثويره ومنعه من الركود والبلادة.

المسرح التعبيري في أمريكا- يوجين أونيل

انتشرت التعبيرية في المسرح في دول عديدة مثل فرنسا والسويد وتأثر بها بعض كتابنا ومخرجينا في اندفاعهم نحو التجريب، وكان رائدها في أمريكا الكاتب المسرحي الكبير يوجين أونيل (1888 -1953) والحائز على جائزة نوبل عام 1936، وكان تأثره بتعبيرية الكاتب السويدي أوغست سترندنبرغ (1849 -1912) والذي كتب مسرحية (سوناتا الشباح) و (مسرحية الحلم) أكثر من تأثره بالتعبيرية الألمانية، ويصفه بأنه قمة عباقرة كتاب المسرح في العصر الحديث. وقد اقترن اسم المر رايس المولود في نيويورك 1892 باسم يوجين أونيل في تاريخ المسرح الأمريكي على أنهما من طلائع المسرح التعبيري في الولايات المتحدة، فقد عرضت مسرحية رايس "الآلة الحاسبة" في آذار 1923 أي بعد عام من عرض مسرحية يونيل الشهيرة "القرد الكثيف الشعر 1922، وقد نال رايس جائزة بوليتزر للمسرح عام 1929 عن مسرحيته "منظر في الشارع" ثم كتب أجرأ مسرحياته في استخدام الحيل المسرحيه وأكثرها ابتكاراً وهي مسرحية "اثنان في جزيرة 1940" و مسرحية "فتاة الأحلام 1945"، فقد اعتمد الإدهاش وألغى الحاجز بين المسافات، وبين الماضي والحاضر، وبين الحلم والواقع، وقدم بذلك باختراقه للمألوف والعادي ما يسمى " المسرح الحي"، ووضع بعد ذلك كتاب "المسرح الحي".

ولد أونيل في نيويورك لأب ممثل يعمل في المسرح هو جيمس أونيل، ولم يستطع استكمال تعليمه الجامعي في جامعتي برنستون وهارفارد لعدم انتظام دراسته، واضطراره إلى السفر مع أبيه و فرقته المسرحية الجوالة. ولكن حياة أونيل لم تخل من مآسٍ عديدة كان أقواها وقعا على قلبه علاقته بأمه التي كان يشعر تجاهها بالذنب فقد أصبحت مدمنة على المورفين وهي حبلى به، حيث سمح لها الطبيب استخدامه بحرية لتيسير عملية الوضع والشفاء السريع من آلامها وعندما علم يوجين بذلك في مراهقته وبدوره في المأساة صار محطما ثائراً رافضاً لكل ألوان السلطات القائمة. ولذا نرى في معظم مسرحياته أن البطل في حرب روحية تدور رحاها مع نفسه.

يولد المبدع في خرابات التجربة والمعاناة، لا يولد وفي فمه ملعقة من الذهب، وفي خرابات الحياة العريضة الزاخرة بالأحداث والناس والآمال والخيبات والمآسي

يتعلم الكتابة. وهاهو يوجين أونيل يتحدث عن حياته في رسالة كتبها للناقد الأمريكي باريت كلارك، يقول:

«في الأرجنتين اشتغلت بعدة وظائف، منها وظيفة كتابية في شركة وستنجهاوس الكهربائية، ووظيفة أخرى في شركة لتجارة الأصواف، ثم في وظيفة ثالثة بشركة سنجر لماكينات الحياكة. وبعد ذلك عدت إلى العمل على ظهر السفن لرعاية البغال والماشية المشحونة من بيونس آيرس إلى جنوب افريقيا وبالعكس. ثم أتت فترة طويلة عشتها في عزلة وفقر مدقع في عاصمة الأرجنتين، اضطررت بعدها إلى العمل كبحار عادي على باخرة بريطانية تعمل على الخط الملاحي بين بوينس آيرس ونيويورك. وأخيرا شغلت وظيفة بحار ممتاز على خط بريطاني بين نيويورك وسوتهامبتون، بعدها هجرت البحر إلى فرقة أبي المسرحية لأقوم بدور في مسرحية دوماس (الكونت دي موت كريستو) التي كانت تقدم في أقاصي الغرب الأمريكي ضمن احدى جولات الفرقة. ثم تركت فرقة أبي لكي أعمل مخبرا صحفيا. ولكن صحتي لم تحتمل كل هذه الطفرات والتقلبات فأصبت بالسل واضطررت للجوء إلى مستشفى للأمراض الصدرية حيث انعزلت عن العالم ستة أشهر أمضيتها كلها في التفكير في المستقبل الذي لم تكن معالمه قد اتضحت بعد. في عزلتي الاضطرارية فكرت أول مرة في الكتابة، وفي الخريف التالي عندما كنت أناهز الرابعة والعشرين بدأت في كتابة أولى مسرحياتي العنكبوت»*.

بدأ أونيل في كتابة المسرحيات في 1913 ومن ثم انضم إلى مجموعة طليعية مؤلفة عام 1916 وصار يكتب لها المسرحيات، إلى أن صار سيد كتاب المسرح في أمريكا. ومن مسرحياته الأولى (قاصد إلى شرق كارديف 1916) و(في الطوق 1917) و(الرحلة الطويلة إلى الوطن) و(قمر الكاريبز) و(الحبل) . ومن ثم أخذ يكتب مسرحيات طويلة منها (وراء الأفق)و(انا كريستي)و(الوهم)و(الرجل الأول)و(الالتحام).أما مسرحيته (في ظلال الدردار) فتتميز بقوة الموضوع والتراجيديا، إذ أن المسرح الأمريكي لم يشهد مسرحية من هذا المستوى طوال 150

---

* باريت كلارك. يوجين أونيل -حياته وأعماله - نيويورك 1947

سنة من تاريخه، وتميزت مسرحيته(كومت رجل الثلج 1939) بقوتها وأنها أكثر الأعمال تشاؤما .. وفي بحثه المتواصل عن شكل تعبيري ظهرت عدة مسرحيات له هي: (الإمبراطور جونز) و(الغوريلا) و(الإله براون).

عندما بدأ بكتابة (الغوريلا - أو القرد الكثيف الشعر -) قال: "إن الواقعية أو الطبيعية التي تمسك بها آباؤنا للتعبير عن آمالهم بتوجيه الكاميرا إلى تصوير الجوانب العائلية السيئة لم تعد مناسبة، لقد أخذنا لقطات أكثر من اللازم لحياتنا، وتحملنا أكثر من اللازم من تفاهات السطحية".❖

(مسرحية الغوريلا):

وتتناول موضوع الانتماء ، فالإنسان (يانك بطل المسرحية) الذي فقد انتماءه القديم مع الطبيعة عندما كان قرداً كثيف الشعر، ولم يستطع تحقيق الانسجام مع محيطه عندما صار إنسانا، فإنه يحاول العودة إلى انتمائه القديم، لكن هذا مستحيل، ولهذا نرى يانك في نهاية المسرحية يعود إلى حديقة الحيوان ليصافح الغوريلا لكن الغوريلا تضمه إلى صدرها فتقتله.

يجري المشهد الأول في عنبر الوقّادين في إحدى بواخر عابرات المحيط، فالمكان خانق، ضوء خافت، دخان كثيف، موقد متوهج، صلب يقرقع في اللهب. المكان يوحي بقفص أوسجن، أو جهنم ، والعمال أجسامهم مغطاة بشعر كثيف ويانك في المقدمة هو الأقوى والأشرس يبدو كإنسان نياندرتال. وعلى مبدأ تنافر الأضداد الذي أشرنا إليه تجري أحداث المشهد الثاني على ظهر السفينة حيث الشمس مشرقة ورياح البحر منعشة، والفتاة الأرستقراطية المنعمة الشاحبة ميلدرد مع عمتها بثوبها الأبيض. ثم يجمع المتضادين في المشهد الثالث حيث تنزل تلك الفتاة الجميلة الشاحبة بثوبها الأبيض إلى عنبر الوقادين وتتحامل على نفسها وتقترب من يانك وهو يجرف الفحم بجاروفه ويصرخ:

❖ المصدر السابق

يانك : (وقد سمع صوت الصفارة تنطلق) أسكت هذه الصفارة، انزل هنا أنت هناك يارعديد يا أبو نحاسة، ياجبان، ياذنب الكلب، يا طرطور، يا نتن، يا حشرة، يا قذر، انزل هنا حتى أجهز عليك.

وتكاد الفتاة النحيلة تتجمد من الرعب، وعندما يدير وجهه فيراها على ضوء نيران الأفران الساطع كأنها شبح، وتراه، وتتأمل وجهه الشبيه بالغوريلا تصرخ بصوت مخنوق:

ميلدرد : (للمهندسين) احملوني، احملوني بعيداً عن هذا الحيوان القذر.

يفغر فاه يانك من الذهول، ويحس بأنه قد أهين فيقذف بجاروفه راء المهندسين فيصدم بالباب ويصرخ:

يانك : لعنة الله عليك.

كان يانك منسجماً مع عالم الآلات التي تمثل القوة، فهو يقول: إنني بخار وزيت آلات.. أنا الذي يحول الحديد إلى صلب. ولكن سرعان ما تأتي إهانة ميلدرد إذ تصفه بالحيوان القذرفترده إلى الوعي والتفكير وتصيبه في الصميم وتفقده الثقة بنفسه، ويدرك أنه لا ينتمي إلى هذا العالم، ومع فقدانه الانسجام مع الطبيعة بدأ يسعى جاهداً لمجال ينتمي إليه.

بعد هذه الحادثة - تفعيل منطقة الوعي عند يانك - فإنه يعتزل رفاقه فلا يأكل ولا يغتسل، وإنما " يجلس إلى الأمام منهم على مقعد في وضع يشبه تمام الشبه جلسة المفكر للفنان رودان" وتقرع سمعه أصوات من كل جانب.

اصوات : إنه لم يذق الطعام

إن يانك ليطعم النار ولكنه نفسه لا يطعم شيئاً

ها..ها (قهقهات)

حتى مجرد الاغتسال لم يبال به

يانك : (مغضباً) اسكتوا يارجال، دعوني وشأني، ألا تروني أحاول أن أفكر؟

يناقش الوقادون سبب زيارة الفتاة فيرى "بادي" المتفلسف أنه الحب، ولكن لونج له رأي آخر.

لونج : إنها لم تأت إلى هنا إلا لتهيننا. تلك الأنثى الملعونة، وهؤلاء المهندسون الملعونون بأي حق يفرجون علينا الناس كأننا قرود في حديقة الحيوانات، نحن العمال الشرفاء"

ويترك يانك الباخرة وتبدأ رحلته عن انتمائه في مناخات هي مزيج من الواقع والحلم والأسطرة الذهنيَة. فنرى يانك في الشارع الخامس في نيويورك صباح أحد جميل والذاهبون إلى الكنيسة هم في حركاتهم وسلوكهم أشبه بالدمى، فهو أي المؤلف يقدم الواقع الذهني ، وهو الحقيقي، أي يقدم صور الواقع الخارجي كما هي في ذهن يانك، وهذا المشهد هو من أروع المشاهد التعبيرية في المسرحية.

ثم نراه تحت بقعة ضوء ، في زنزانة منفردة في سجن تغرق زنزاناته الأخرى في الظلام وتنبعث منها الأصوات، فهو يبدو كقفص في حديقة حيوان.

إنه خلال هذه الرحلة يبحث عن انتماء له في هذا العالم المادي المعاصر فلا يجديه البحث فيرتد في المشهد الأخير إلى حديقة الحيوان حيث تغرق أقفاص الحيوانات في الظلام عدا بيت القردة الذي يقف أمامه ليصافح الغوريلا ، يريد العودة إلى الطبيعة الأولى، لكن هذه العودة أيضاً مستحيلة، إذ تضمه الغوريلا إلى صدرها وتهصره حتى تقتله.

الإنسان إذن بالرغم من الحضارة والتقدم لا يزال يحمل في داخله بذور طبيعته الأولى البدائية حيث كان يجد الراحة والسعادة، لكنه في هذا العصر الشرس فقد انسَجامه معها ولم يستطع التلاؤم معه فهو معلق بين هذا وذاك. يقول اونيل في مقابلة معه عام 1922 " إن يانك هو أنت وأنا، إنه أي إنسان، لكن قليل من الناس يدركون ذلك".

(مسرحية الإله الكبير براون) :

لاشك أن أعمال أونيل تعكس أهم التيارات المسرحية في أمريكا، فهو حتى في مجال المسرح التعبيري ينتقل من تجريب إلى آخر، ومسرحية الإله الكبير براون هي نموذج للتعبيرية النفسية، فالرمزية التعبيرية فيها تكمن في الشخوص نفسها وفي كينوناتها وتحولاتها النفسية أكثر من المشهدية البصرية والسمعية كما هو معتاد في المسرحيات التعبيرية الأخرى، وهي هنا شخوص حية وليست مجرد رموز وأفكار، والصراع قائم في نفسها وليس مع بعضها.

ثمة أربع شخصيات رئيسية هي: بيللي براون رجل أعمال ناجح لكنه خاوٍ روحياً لهذا لا يقاسي من صراعات داخلية، وديون أنطوني فنان رسام يلبس منذ البداية قناع ديونيسيس الوسيم اللاهي معبود النساء، لأنه يعلم أنه يعيش في مجتمع لا يقدر الإبداع والروحانية، ولكن وراء هذا القناع تكمن حقيقة ديون المعذبة وهي شخصية القديس الناسك أنطوني المعذّب، وهذا القناع هو الذي جعله يفوز بحب مارجريت التي تؤثره على براون وتتزوجه في ليلة ساحرة مقمرة، وهكذا فكلاهما يرمز إلى نوع من النجاح والفشل في آن واحد. أما مارجريت فهي فتاة جميلة شقراء تمثل الشخصية الرومانسية المخلصة لزوجها حتى بعد أن فقد كل ما يملك وأصبح غارقاً في الضياع والعذاب والخمرة، وعلى نقيض منها سيبيل التي دأب ديون المعذب الذي أرهقته الخمرة على زيارتها في منزلها مرتاحاً إلى صدرها كما أمه، فهي تمثل الأرض أم البشرية المعذبة، وسيبيل ترتدي قناع عاهرة تمرست في الدعارة ونبذها المجتمع، وعندما يجتمع براون وديون لديها تخلع قناع العاهرة وتجبرهما على خلع قناعيهما لأنها وحدها القادرة على أن تقودهما إلى الإيمان الصافي وتخلصهما من العذاب الروحي.

تحت ضغط الحاجة المادية يعمل ديون في مكتب الرسم عند براون ، فيحقق هذا نجاحات باهرة باسمه، وفي مكتبه يموت ديون بعد عذاب طويل، وفجأة يخطر لبراون أن يأخذ قناعه ويرتديه ليفوز بسر الإبداع، وبمارجريت أيضاً، فيفعل ويدفنه في الحديقة، وينتحل بوساطة القناع شخصية ديون ويعاشر زوجته مارجريت، لكنه ينتهي إلى ما انتهى إليه ديون، وهو العذاب الممض فنراه في مكتبة

بيته عارياً إلا من خرقة بيضاء وملابسه ممزقة على الأرض وهو يناجي الله في ضراعة.

براون : الرحمة ، يارحيم ، يامنقذ الإنسان ، من أعماقي أستغيث بك ، الرحمة للإنسان الذي خلق من طين أصم ، خلق من طين ذلك الإله الكبير براون! الرحمة ، يامنقذ!

ثم يقول : أنا حطام وليم براون (يشير إلى قناع ديون) أنا قاتله وقتيله.

وتحضر سيبيل وتحذره بأن الشرطة تحاصر المكان بحثاً عن ديون ، عن قاتل ، ولن يهدأ لهم بال حتى يقتلوا رجلاً ، وبدلا من الهرب يرتدي قناع ديون ويفتح النوافذ ويخاطب الشرطة بل البشرية كلها.

براون : مرحباً أيها العابدون الأغنياء ، إنني إلهكم الكبير براون! لقد نصحوني بالهرب منكم ، لكن استولت عليّ نزوة غريبة جبارة بأن أرقص فوق رؤوسكم الذليلة.

وينهمر عليه سيل من الرصاص فيسقط ويرقد على الأرض في راحة ودفء.. إنه يعود إلى أمه الأرض.

براون : إن الأرض لدافئة.

سيبيل : اش! نم يا بيللي

براون : حاضر يا أماه. كان الوقت ظلام ولم أستطع رؤية طريقي. وكان الكل يطاردني

سيبيل : إني أعرف هذا ، إنك متعب.

براون : وعندما أستيقظ...؟

سيبيل : ستشرق الشمس من جديد.

براون : لمحاسبة الأحياء والأموات. أنا لا أريد العدالة ، أريد الحب.

سيبيل : هنا لايوجد سوى الحب

براون : أبانا الذي في السماوات..

طوبى للباكين ، إنهم سوف يضحكون ..من الآلام التي تصحب

ولادة الأرض يعود ضحك الإنسان لينتعش من جديد في رعايةالله
وفي أشكال لا تحصى من الحب (يموت)

وترفع مارجريت وجهها نحو قناع ديون وتقول في حزن وحنان: حبيبي !زوجي ! ولدي ! شكراً على ما هيأته لي من سعادة! إنك لم تمت ياحبيب القلب، ولن تموت حتى يموت قلبي.

وهنا يدخل قائد الشرطة ويسألهما في صوت فظ.

القائد : إذن ، ماهو اسمه؟

سيبيل : اسمه الإنسان.

القائد : (يخرج من جيبه مذكرة قذرة وقلم رصاص) وكيف تتهجين اسمه؟

وهنا تسدل الستارة على موت الإنسان في انتظار بعثه من جديد في عالم عامر بالحب خالٍ من العذاب والمعاناة.

استمرار مفردات التعبيرية في المسرح المعاصر

لم تنطفئ شعلة المسرح التعبيري، لكونه في جوهره حرية واسعة وتجريبا، ولاتزال تقدم في ألمانيا إلى اليوم مسرحيات تعبيرية مثال ذلك مسرحية " القط" التي قدمت على مسرح (بوتستدام بلاتس) الذي يعد واحداً من المسارح الراقية في العاصمة الألمانية برلين. حيث يدخل المشاهد فيفاجأ بضربات سريعة تتوالى اشبه ما تكون بدقات الطبول لا تعرف مصدرها وسط ظلام وسكون مطبقين، ثم ترتفع الإضاءة فيظهر لنا المكان أشبه بقمامة قذرة مهجورة عند أطراف المدينة! تتواثب فيها وتتصارع قطط المزابل كي تأخذ نصيبها من فضلات الأطعمة المرمية في هذا المكان المهجور.. قطط كثيرة، مخيفة ومتوحشة.وثمة قط أبيض سمين يتحرك وسط المسرح، وفي أجواء من السحر الفني يتمطى جسد، وتتشكل كرة، ثم تدرك أنها قطة ثم تتوالى رقصات مثيرة تقلد طبيعة القطط في الغرائز والحركات والتعبير تجسد معاني الرفض والاحتجاج على واقع اجتماعي رديء. والمسرحية ترمز بمفرداتها التعبيرية إلى حياة الفقراء المعدمين الباحثين عن لقمة العيش خلف أسوار المدن..

أو إلى المتسولين والمتسكعين الذين يناموا بين الانقاض والابنية المهملة ، أو إلى شعوب في العالم الثالث يرهقها البحث عن العيش. مسرحية القط تعطي الوجه الآخر المظلم لدعاوى التقدم البشري والحياة الحرة الكريمة.

تشهد المهرجانات المسرحية العربية بين الحين والآخر عروضاً تنتمي إلى المسرح التعبيري، منها مثلاً عرض " شوباش" الذي قدمه المسرح القومي بدمشق في مهرجان دمشق المسرحي الثاني عشر من إخراج هشام كفارنة ، كما أن اتجاهات ما بعد الحداثة وعروض مابعد التجريب تشهد اعتماداً كبيراً على مفردات المسرح التعبيري من إضاءة وموسيقا وتقنيات أخرى واهتمام ببناء المناظر لتحقيق مشهد بصري مدهش يحمل دلالات الكلمة وذلك بعد تراجع دور النص اللغوي، وهذا ما نشاهده في بعض عروض التجريبيين العرب الحديثين امثال توفيق الجبالي وصلاح القصب وجواد الأسدي، كما أخذت التعبيرية منحى آخر مجاله جسد الممثل للاستعاضة عن لغة الكلام بلغة الجسد. ومهما يكن ومع حرية الإبداع اللامحدودة فإن المسرح الحديث اليوم يعتمد مزج المناهج بحيث يكون للمخرج منهجه الخاص، ويكون اعتماده فيه على ألوان جديدة ومتباينة من التعبير.

المسرح الملحمي

الخطاب الإيديولوجي خارج الدوائر الأرسطية

الخالد هو المنتج

"إنني مؤلف مسرحي
إنني أعرض ما قد رأيته في أسواق الناس
رأيت كيف يُشرى الناس ويُباعون
هذا ما رأيته ، أنا المؤلف المسرحي
كيف يلج الواحد منهم غرفة الآخر بناء على خطط سابقة
أو بهراوات من المطاط ، أو بالنقود
كيف يقفون وينتظرون في الشوارع
كيف يعد كل منهم الأحابيل للآخر"

هكذا قال بريخت.. ومن واقع في حالة دمار ووحشية ، مفعم بالإحباطات ، مليء بالهراوات ، على أرصفته تقوم بورصة الجوع الإنساني ، وأسواق الظلم الاجتماعي ، والقهر السياسي ، ترتفع هامة الإنسان الجديد المشتمل بالوعي ، المسلح بالجدلية ، المؤمن بحتمية تاريخية في التغيير، وفي غابة هذا الواقع ، يحتطب بريخت ليشق طريقاً إلى عالم الغد المأمول ، حيث يسود العدل ، وتعم الراحة ، وينتهي قلق البشرية ، ويكون الإنسان. يقول :

"إلى أولئك الذين لم يولدوا بعد
بل سيولدون ، وسوف يعيشون في عصور مختلفة تماماً
وسيكونون سعداء ، ولن يعودوا يفهمون
ما هو عليه تاجر الغلالِ من ذلك النوع
الذين يعيشون بين ظهرانينا"

على المسافة بين عالم الواقع الواجب تغييره، وبين عالم الغد الواجب تحقيقه يمتد جسر العمل في المسرح الملحمي وتبدأ رحلة طويلة لمؤسسه الحقيقي.

كان عليه أن يختار بين ما هو شرطي منتج، وبين ما هو أبدي خالد، اختار الأول، يقول: "لا أطلب أن تخلَّد أعمالي، ولكن أحب أن تهضم جميعها، وتُنقل، وتستعمل"؛ الخالد هو المنتج، ويقاس العمل المسرحي بمدى إنتاجيته في حل المشكلات الاجتماعية والسياسية، ومنذ البدء يجب أن لا ننظر إلى آراء بريخت في المسرح الملحمي كنظام مسرحي ثابت، وإنما يجب أن يتم تناولها من خلال رؤية تاريخية وزمن شرطي.

ولم تأت نظريته في المسرح الملحمي مفاجئة ، وإنما تبلورت تبلوراً متدرجاً على مدى سنوات طويلة، فالأعمال الأدبية لا تولد مكتملة، وإنما هي حياة متطورة نامية تحمل في البدء خصائص أولية تتضح شيئاً فشيئاً؛ إنها تحمل في ذاتها الأولى بذور مستقبلها.

ملحمة حياة وملحمة واقع

ولد بروتولد بريخت في 10 شباط 1898 في مدينة أوغسبورغ/ألمانيا، في أسرة ميسورة الحال، صعد أبوه من موظَّف مبيعات في معمل ورق إلى مدير عام. يقول:

"كنت ابن قوم موسرين
طوّق أهلي عنقي/ وعوّدوني أن أكون سعيداً
وعلموني فن الإمارة
حين أجلت نظري فيما بعد حولي
لم أحب أبناء طبقتي/ ولا الإمارة ولا السؤدد

بدأ بنشر قصائده عام 1913، ثم التحق بجامعة ميونيخ لدراسة الطب. يقول رينهولد جريم: " إن بريخت في شبابه الأول كان يكتب بمزاج قومي عنيف"، لكنه بين عامي 1914 -1918 بدأ موقفه يتحوّل من مؤيد للحرب إلى مناهض لها بعد أن أتاحت له خدمة العلم في قسم التمريض الاطلاع على فظائع الحرب والرعب الذي تخلّفه، وقد عبر عن كراهيته الشديدة لها بقصيدة "أسطورة الجندي الميت" ولست أعتقد أن تحوله هذا ناجم عن خيبة أمله بالجندي الألماني بعد هزيمة ألمانيا. ومارتن اسلن يؤكد أنه حتى في أعماله الأولى " يمكن أن نتبين نغمات أساسية سيطرت على أعماله كلها فيما بعد ومن بينها كراهيته العارمة للحرب". وفي عام 1919 عاد إلى ميونيخ وأنشأ صداقة وطيدة مع ج.ر.بيكر، ومع الرسام كايبار نيهر، وفي أيار 1920 توفيت والدته وانتقل بعد وفاتها إلى ميونيخ، وظل يكتب زاوية مسرحية في صحيفة إرادة الشعب الاشتراكية اليسارية في أوغسبورغ.

كان عام 1922 فترة نجاح ونشاط؛ فقد عرضت له مسرحية "بعل" في ليبزغ، ومسرحية "في أدغال المدن" على مسرح ريزيدنس إخراج أريش أنجل، كما قدم له المخرج "أوتو فالكنبرغ" في مسرح الحجرة مسرحية "طبول في الليل" وقد أهّله نجاحها لجائزة كلابست، وفي هذا العام تزوج بالممثلة "ماريانا تشوف".وما بين عامي 1924 -1928 أخرج بريخت " حياة أدوارد الثاني" على مسرح الحجرة في ميونيخ، ثم انتقل إلى برلين ليعمل مع المخرج الكبير "ماكس راينهارد"، وفي هذه الفترة عرضت مسرحية "داي هوشزايت" في فرانكفورت، والتي لم تنشر، وأخرج "أريش انجل" مسرحية "رجل برجل" لمسرح الشعب، ثم "أوبرا القروش الثلاثة"، وفي هذا لعام بدأ بريخت العمل مع المخرج الكبير بيسكاتور. وفي عام 1929 تزوج من الممثلة "هيلينة فايغل" بعد أن طلق زوجته الأولى، وفي عام 1931 عرضت مسرحيته "ازدهار وتدهور مدينة ماهاجوني"، ومسرحية "الأجراء"، وراح يتعمق إيمانه بالماركسية، وبعد مسرحيته "الاستثناء والقاعدة" راح يفكر بشكل جدي ببلورة أفكاره في نظرية عن المسرح الملحمي.

مابين عامي 1933 -1936 ابتدأ بريخت رحلة النفي الشاقة بعد أن أصبح هتلر مستشار الرايخ وابتدأ القمع ومنعت الأحزاب، واشتدت قبضة الجوستابو، وطبقت الرقابة الصارمة على الحريات الفكرية؛ غادر بريخت سراً هارباً إلى براغ،

فينا، زوريخ ، لتدن ، الدانمارك..فنيويورك ، وفي خلال هذه الفترة كرس جهده لكتابة مسرحيات ضد النظام النازي : "رؤوس مستديرة" و "رؤوس حادة" و"الهوراس والكورياس" و " أرترووي" ؛ وقد قام النازيون بجمع كتبه وإحراقها.

في عام 1937 عرضت في باريس مسرحيته "بنادق الأم كرارا" عن الحرب الإسبانية" ، وفي عام 1938 أخرج مسرحية "رعب وبؤس الرايخ الثالث" في باريس.

مابين عامي 1939 -1945 انتقل من الدانمارك إلى استكهولم فهلنسكي فموسْكو ومنها إلى فلاديفوستك فسان بيدرو في كاليفورنيا ، ثم استقر بالقرب من لوس أنجلوس ، وفي هذه الفترة عرضت له "حياة غاليليه" و "إنسان ستشوان الطيب".

في عام 1947 عرضت مسرحيته "حياة غاليليه" في أمريكا ، واستدعت لجنة النشاط المعادي لأمريكا بريخت ، وعلى الرغم من أنه نفى كونه عضواً في الحزب الشيوعي إلا أنه أبعد من أمريكا فعاد إلى زيوريخ ، ورفض الحلفاء دخوله إلى وطنه.

في عام 1948 دخل برلين الشرقية بجواز سفر تشيكي بعد تريث لأنه كان يحاول الحصول على جواز سفر نمساوي لتكون له الحرية في السفر ، ويحفظ لنفسه خط الرجعة. يقول مارتن إيسلن حول هذه النقطة : "إن بريخت في الوقت نفسه الذي كان يعتنق فيه الماركسية بحماس شديد كان شديد النقد لنظرية الحزب وتطبيقاته ، وكان يعارض بإصرار المذهب الرسمي للواقعية الاشتراكية لدرجة أنه تردد كثيراً قبل أن يقرر الاستقرار نهائياً في برلين الشرقية حيث كانت تدفعه الرغبة الحارقة في أن يقيم مسرحه الخاص حين قبل دعوة حكومتها ، ولكنه حين استقر في برلين الشرقية أصبح عرضة لمضايقات كثيرة في أواخر عهد ستالين ، ولكنه عارض بإصرار ورزانة ديبلوماسية في الوقت نفسه مظاهر القهر في نظام الدولة الشمولية ، وتدخلها في الفن ، وقد هزّه بعنف تمرد العمال في 17 حزيران عام 1953 ، وربما كانت خيبة أمله في مواجهة حقائق الحياة في بلد شيوعي عاملاً ساعد في موته المبكر".

وفي هذا العام كتب الأورغانون الصغير للمسرح.

في عام 1949 عرضت في برلين الشرقية مسرحيته "الأم شجاعة" إخراج بريخت وإريش إنجل، ومثلت زوجته هيلينة دور الأم شجاعة، وفي إيلول من العام نفسه تحقق حلمه بتأسيسه مسرح "البرلينر إنسابل" وفي عام 1950 قدم فيه عرضاً للأم شجاعة وبنادق الأمر كرارا.

في عام 1955 مثلت مسرحية إنسان ستشوان الطيب، في روستول، وقدم البرلينر انسابل عرضاً لمسرحيته دائرة الطباشير القوقازية في مهرجان باريس، وفي هذا العام سافر إلى موسكو ليتلقى جائزة لينين للسلام.

في عام 1956 سافر إلى إيطاليا ليحضر عرض مسرحيته "أوبرا القروش الثلاثة" في "بيوكولوتيانزو" ثم عاد إلى برلين، واضطر إلى قطع بروفات مسرحيته "حياة غاليليه" حيث عاجلته المنية.

تلك هي ملحمة بريخت الإنسان، وهي معادلة لملحمة الواقع القاشي الذي عاشه الإنسان في هذه الفترة الملتهبة، ونستطيع أن نعدد مجمل الأحداث التي عاصرها بريخت وبشكل موجز بما يلي:

1899 نشوء الحزب الاشتراكي الديموقراطي واتساعه حتى بلغ عدد أعضائه المليونين.

1914 تأزم العلاقات الدولية، واندلاع الحرب العالمية الأولى، وما حملته من دمار عالمي ومآس.

1917 انتصار ثورة أكتوبر في روسيا وسقوط الحكم القيصري.

1918 خسارة ألمانيا الحرب، واندلاع ثورة نوفمبر، وإعلان الجمهورية في برلين، وإعلان جمهورية مجالس العمال في بافاريا، وتأسيس الجامعة الاسبارتكية من الاشتراكيين، واعتلاء "ديدريش إيبرت" زعيم الحزب الاشتراكي الديموقراطي كرسي الحكم، ومبادرته إلى تحويل ميزان القوى لصالح الثورة المضادة خوفاً من ثورة بروليتارية تلتحم مع ثورة أكتوبر الروسية، وانتهاء الأمر بإجهاض الثورة وانتشار المجاعة.

1922 -1924 تفاقم التضخم المالي الذي قضى على الطبقات الوسطى وقسم الشعب إلى طبقتين: فقيرة وغنية.

1930 ظهور أزمة اقتصادية تؤدي إلى ستة ملايين عاطل عن العمل.

1933 اختفاء آخر مظاهر الحرية باعتلاء هتلر الحكم، ومنع النشاط الحزبي، والبلاد تعيش تحت كابوس القمع والسجن والإرهاب.

1936 اندلاع الحرب الأهلية في اسبانيا.

1939 -1944 اندلاع الحرب العالمية الثانية وهزيمة ألمانيا وتقسيمها، وملايين القتلى والمشردين والمنكوبين.

1928 -1949 الثورة الصينية

1950 -1953 اندلاع الحرب الكورية

1953 التمرد العمالي

.... وثمة أحداث سياسية واجتماعية عالمية عديدة ، ومآس، كتشرد شعب بأكمله هو الشعب الفلسطيني، وانتشار حركات التحرر القومي والاجتماعي في العالم.

بتفاعل عميق بين الحياة الصعبة الحافلة التي عاشها بريخت وبين الواقع المأساوي كان فنه، وكان مولد نظريته في المسرح الملحمي. لقد حقق في أمريكا وهو منفي المفاجأة والإدهاش، وقيل الكثير عن منهجه الاستدلالي ومبادئه الماركسية واتجاهه التعليمي ونظريته الجمالية إلى الحد الذي بقي ذلك المشهور - المجهول، حتى قال كارول كلورمان: " إن الوسيلة الوحيدة لمعرفة بريخت معرفة كاملة هي مشاهدة عروضه على مسرحه "البرينر انسابل" وأي شيء عدا ذلك هو بالضرورة شيء تقريبي".

لكن أحداً من خصومه ومؤيديه لم يشك في عظمته، وأن عظمته تكمن في حياته وفنه معاً، فكلاهما تجسيد لمعاناة ونضال دائبين من أجل الوصول إلى عالم العدل المنشود، وكيف يسيرون نحو عالم عامر بالحب والسعادة مسلحين بإيديولوجية علمية جديدة، كان لابد له من أن يتخطى معطيات المسرح الأرسطي لإرساء قواعد فن مسرحي "غير أرسطي"

جماليات جديدة

ظل المسرح الأرسطي خاضعاً لنظريات جمالية ثابتة تقوم على أسس إيهامية وفردية، ثم جاء بريخت فتناول بنظرة جديدة عموميات في علم الجمال، وخصوصيات في علم جمال المسرح والدراما، فغيَّر جوهرياً مضمونات وآراء كانت ثابتة، وطرح وجهة نظر جمالية جديرة بالاهتمام قائمة على أسس متينة من النقدية والجدلية.

يتميز المسرح عن غيره من الفنون في أنه فن تتفاعل وتتشارك فيه فنون عديدة لإبراز موقف ما أو فكرة معينة، وذلك ضمن عمل درامي تركيبي؛ لهذا كان لا بد لأيّة نظرة جمالية مسرحية جديدة أن تكون منطلقة من شرطية معيَّنة، الجماليات الجديدة التي يطرحها بريخت تخرج بالعالم من الثبات إلى الحركة، أي أنها تدفع بالمرء إلى أن لا يقتصر على تفسير العالم، وإنما تجعل لزاماً عليه أن يعمل على تغييره. وهذا يتسق مع حتمية علائقية تاريخية بين حدَّين: العالم والإنسان. أولاً: العالم يتغير، وتغيره جدلي، وثانياً: الإنسان ليس طبيعة واحدة ووحيدة، وإنما هو جملة علاقات متغيِّرة وأشكال مغتربة.

والمتغير هو الحاضر، وإذا كان دورنمات يائساً من تعبير المسرح عن الحاضر فإن بريخت شديد الإيمان به، وهو يرى أن مسرحية الحاضر هي التي تدعو إلى تغيير العالم، وهكذا فالطبيعة بما فيها الطبيعة الإنسانية هي شرطية ومتغيِّرة تاريخياً.

إن الواقع الإحصائي في المسرح القديم والذي كانت فلسفة الجمال الأرسطية تعتمد المحاكاة في استنساخه أو عرضه أو التعبير عنه..هذا الواقع في جماليات بريخت هو جملة من العوامل المتفاعلة في التجربة الإنسانية الكبيرة؛ وبذلك يصبح العالم مفعماً بالإمكانات، فليس هناك من قدرية مأساوية سوفوكلية، وإنما هناك وعي متزايد متنام تصقله التجربة وتنمِّيه الصيغة التعليمية فيؤدي إلى الكوميديا.

انتهى عصر المسرحية التراجيدية لأنها دالَّة على نقص الوعي، وابتدأ مع شو و أوكيزي وبريخت عهد المسرحية الكوميدية بمفهومها الجديد؛ لأنها دالة على نمو الوعي والإدراك العميق بأن المثل الأعلى لإنسان التغيير هو الحرية في حياة منتجة، وليس الخلود في تضحية فردية تقوم بسلوك وفعل أنيقين.

وإذا كانت المثالية الفلسفية أساس الجماليات القديمة فإن المادية الفلسفية هي أساس الجماليات الجديدة، وهذا يؤدي إلى نقطة ثانية : المثالية الفلسفية تخلق وهماً جمالياً وساحراً، ومن خلال هذا الوهم تدخل إلى التجربة الإنسانية الفردية، أما المادية الفلسفية فإنها تخلق موقفاً جمالياً نقدياً ، ومن خلاله نعبر إلى التجربة الإنسانية الجماعية.

إن الجماليات الجديدة تتجاوز رسم الواقع وتلوينه بأصباغ مأساوية، إلى فهم الواقع ومعرفة العلاقات الاجتماعية، وإدراك جدليته للاندفاع نحو تغييره، وهذا يجعل مركز الاهتمام لا يتركز على الشخصية أو الشخصيات النبيلة في المسرحية وإنما على جميع الشخصيات، وبخاصة من الطبقات الدنيا، وبذلك تحملنا هذه الشخصيات البروليتارية إلى شوارع خلفية كانت مغمورة في الظلال.

جماليات جديدة تتولد أيضاً عندما يتم الخروج من منطقة الاندماج بالشخصية والوهم الزمني إلى شرف المراقبة الشخصية ورواية الحدث، ونعبِّر عن البون بين الأمرين بالفرق بين الاندماج في قراءة قصيدة من الشعر مرتدين ما تخلعه علينا من إيحاءات وظلال وهمية وعاطفية، وبين نقد هذه القصيدة بعين الوعي والإدراك.

ولكن أهي جماليات جديدة تتجه إلى العقل وتستغني عن العاطفة؟

في البدء رفض بريخت في جمالياته فسحة الترفيه، لكنه ما لبث أن دعا إليها فيما بعد بقوله : " إن على مسرح الحقبة أن يسلي الجماهير ويعلمها ويحمسها، وهكذا دعا إلى الجمع ما بين العاطفة والجمال والعقل، مستفيداً من فشل تجربته المسرحية في طرح عقيدته الماركسية طرحاً مباشراً وظائفياً بعيداً عن فسحة الترفيه والإمتاع.

غير أن المهم لديه هو أن تتخذ الجماهير موقفاً انتقادياً تغييرياً، عقلانياً، أما المتعة، العاطفية، فإنها تكون في خدمة ذلك الأمر، والمتعة هي ناشئة عن أخلاقيات العصر والتي يجب أن تنشأ عن الإنتاجية. يقول في الارجانون الصغير للمسرح : " إن مسرحاً يحوّل الموقف الانتقادي التغييري إن جاز التعبير، أي منهجنا الإنتاجي، يحوِّل هذا الموقف إلى متعة لن يجد شيئاً يتحتم عليه تغييره في مجال الأخلاق، كما سوف يجد في استطاعته عمل أشياء كثيرة".

ما الذي يدفع جروشا في دائرة الطباشير القوقازية إلى الحفاظ على حياة الطفل؟ أهي أخلاقيتها أم إنتاجيتها؟ يؤكد بريخت في إخراج المسرحية على أن الدافع يجب أن يكون إنتاجيتها. يقول في ملاحظاته حول ذلك : "كلما استطاعت جروشا أن تدعم حياة الطفل كلما هددت حياتها شخصياً، إن إنتاجيتها تنحو بها إلى الدمار". ولكنه يحذر بأن أشياء تخريبية معادية للمجتمع يمكن أن تصبح مصدراً لمتعة المجتمع طالما قدمت بصورة ناجحة. لقد أدرك بريخت أن مسرحياته تقدم المتعة أيضاً، غير أن هذه المتعة لا تتعارض مع المعرفة.

إن فلسفة الجمال لا تقبل بوجود تضاد أو انفصال بين المعرفة والترفيه، بين الوظيفة الجمالية العاطفية والوظيفة الإدراكية العقلية للرمز الفني، لقد أدرك بريخت أن العلوم الطبيعية تخلق جماليات خاصة بها؛ وعلى هذا فإن جماليات جديدة خاصة تخلق في هذه المسرحيات التعليمية والملحمية "غير الأرسطية" بتركيبها المعقلن، إنها جماليات تختلف عن الجماليات التي تخلق في المسرحيات الأرسطية.

حاول بريخت انطلاقاً من هذه الجماليات الجديدة أن يرسي قواعد نظرية جمالية جديدة في المسرح، يقول في مقدمة الارجانون: "أحاول في هذا الأرجانون أن أصل إلى تحديد نظرية جمالية مستمدة من العرض المسرحي الذي توصّلت إليه عملياً خلال عشرات السنين القليلة الماضية".

التغريب وسيلة تثوير

مفهوم التغريب لدى بريخت هو الخروج بالصورة المألوفية إلى الصورة الغريبية، بحيث ينتزع المتفرج من خدر العادي التوقعي والحتمي، لينبهه بقوة فيصدم بالجديد المفاجئ اللاعادي واللاحتمي. وقد سبق للشاعر الإنكليزي تشيلي وآخرين بعده أن تحدثوا بأن وظيفة الشاعر هي أن يجعل قارئه ينظر إلى الحياة والناس والأشياء خارجاً عن إطارها العادي كما لو أنه يراها لأول مرة، ولعباس محمود العقاد محاولات شعرية للخروج بالمواقف والصور العادية إلى اللاعادي والمدهش.

ولعل أول استخدام لهذه الكلمة عند بريخت كان بعد عام 1936 مخرجاً إياها من مفهومها الشعري والجمالي إلى المفهوم البريختي، مغنياً إياها بدلالات جديدة لإبراز وتأكيد طروحاته السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

هذه الخطوة تعتبر حاسمة في الثورة على المسرح الأرسطي، لكن بريخت لم يكن متفرِّداً في الثورة، وإنما بحكم كونه كاتباً ومخرجاً ومنتجاً فإن فاعليته في هز أصول المسرح الأرسطي الإيهامي تبرز بشكل قوي في التأليف والإنتاج المسرحي بشكل عام. فالتغريب ليس جديداً تماماً، وبريخت نفسه يذكر أن المسرح القديم ومنه المسرح الإسباني الكلاسيكي، والمسرح الشعبي زمن بروجيل، والمسرح الأليزابيثي، قد حقق في الجانب التقني تأثيرات بوساطة مؤثرات التغريب.

انطلق بريخت من فكرة جوهرية هي: إن المسرح التطهيري "المطبخي" يشحن المتفرجين بالعواطف ويعطل تفكيره؛ ولهذا فإنه يرى أن المتفرج يجب أن لا يشحن بالعواطف وإنما يجب أن يشحن بالتفكير، وهذا الأمر لا يمكن أن يتحقق بجذب المتفرج إلى خارج الحدث ليراقبه ويفكر فيه ويحاكمه. ولتغريب الموقف أو الحدث أو الإنسان يجب وضعه تحت ضوء جديد ضمن علاقات جديدة، ويضرب على ذلك مثلاً بأن المرء يصبح مغرَّباً عن أمه عندما تتزوج ثانية، ومثل هذه الحركة توفر فسحة كبرى للتفكير والمحاكمة، وتقدم صورة لكليات الأشياء بما يتفق وحركة الفكر الإنساني في استمرارية ملحمة الوجود في حركته الجدلية عبر الأبعاد الزمنية، ولهذا كانت الوسيلة الفضلى للتغريب هي أسلوب الحكاية الذي يؤكد باستمرار على الانفصال بين المتفرج وزمن الحدث، وبذلك يمنع المتفرج بحركة قسرية من الاندماج الزمني والتوحد بالشخصية المسرحية أو الحدث.

يقول بريخت في الأرجانون: "كل شيء أساسه الحكاية، إنها قلب الإعداد المسرحي، فمن طريق ما يجري بين الناس يأتينا كل ما هو قابل للنقاش والنقد والتغيير".

ثمة شيء آخر هو أن التغريب ينطلق رئيسياً من إفساح رقعة الحدث. الأم شجاعة تنطلق بعربتها عبر المناطق الواسعة لساحة الحرب، إنه يهتم بكلية الأشياء، وذلك ما تتطلبه الرواية أو الروح الملحمية، لا كلية الحركة وهو ما تتطلبه الدراما التقليدية

كـان بـريخت ينعى على المسرح الأرسطي أن وظيفة المأساة كانت تنحصر في الترفيه عـن الناس، وكانت الشخصيات تعطي أبعاداً والمواقف تركب بما يتفق مع نوع الترفيه الممكن والمطلوب، وليس من الضروري أن تعتمد اللذة على مشابهة الصورة. يقول في الأرجانون: "كان كل ما يهم هو ذلك الوهم الذي يترتب على خلق الاهتمام بالقصة التي تروى، وكان خلق ذلك سهلاً بواسطة وسائل شعرية ومسرحية كثيرة، وحتى يومنا هذا يسعدنا أن نتغاضى عن عدم الدقة إذا وصلنا لشيء من التطهر الروحي عند سوفوكل، أو أفعال التضحية عند راسين، أو انفجارات شكسبير المحمومة والتي لا سبيل إلى كبح جماحها بأن نحاول أن نلمس تلك العواطف الفخمة الهائلة للشخصيات الرئيسية التي تتناولها مسرحيات هؤلاء الكتاب".

وهكذا ينقل بريخت المتفرج من موقع الانفعالية إلى موقع الفاعلية، ومن حزن وطرب الترفيه إلى يقظة وفهم التعليم. يقول بريخت: "إن مؤثر التغريب ينشأ وقتما يتم استحضار شيء للفهم، ووقتما يثير هذا الشيء الانتباه بتحويله من شيء عادي ومألوف وموجود بشكل غير مباشر إلى شيء خاص وأخّاذ وغير متوقع".

وهكذا يعني التغريب الخروج من البدهية إلى التأريخية، فلا تكون العلاقة بين المتفرج وبين الخشبة علاقة اندماج مع ما يجري عليها بحيث يكون معطل التفكير مستلباً في أقصى درجات التوتر النفسي، وإنما تكون العلاقة فكرية تغريبية، بحيث يبقى في أقصى درجات اليقظة والمراقبة وإبداء الرأي، وما على الخشبة ظاهرة اجتماعية تتطلب من المتفرج إرادة التنبه والتفكير لوعيها ودراستها.

إثر عرض تقليدي ـ استهلاكي ـ، كما يسميه بريخت يخرج المتفرج وقد تطهر من عواطفه، وتم شحنه بعواطف مثالية بديلة، لكنه يظلّ من الناحية الفكرية في حالة استاتيكية بغير تطور ولا تعليم، لأنه في الحقيقة تعرض لمؤامرة مسبقة من قِبل المؤلف والمخرج والممثل كي يتحد بالذات المسرحية بعد أن خضع لتأثيرات نصّية وإخراجية وحركية تشل تفكيره، مثلما يتحد المتصوف بذات المعشوق بعد سلسلة من التأثيرات والتدريبات البدنية والنفسية القاسية التي تشل تفكيره؛ فالتغريب هو حركة قاسية وحاسمة للخروج من المثالية والقدرية إلى الواقعية والجدلية.

إن مهمة المسرح تنحصر في إحضار الظاهرة الاجتماعية أو السياسية إلى خشبة المسرح، ونزع البدهي منها، وإثارة الاندهاش والفضول حولها، وذلك بغية فهمها ومساعدة المتفرج على اتخاذ موقف ثوري منها. ومن الخطأ اعتبار التغريب مسألة شكلية فحسب، إنه وسيلة لتعميق الوعي وتنشيط مواقف الجمهور الثورية تجاه العالم. وتطبيق التغريب ليس مقتصراً على السائد الاجتماعي والسياسي والاقتصادي وإنما على الأشخاص والمواقف أيضاً، فالتغريب يتحقق في أسلوب الأداء التمثيلي، وفي النص المكتوب، وفي عناصر التنفيذ الأخرى.

كانت عملية إعداد الممثل شاقة على بريخت؛ لأنه يسير به في طريق مخالفة تماماً لطريق ستانسلافسكي الذي ينتهي بتقمص الشخصية التي يؤديها، بينما هو في الحالة الثانية فإن الممثل يحتفظ بشخصيته ثم يقدم الشخصية المسرحية تقديماً.

وثمة وسائل يمكن للممثل الوصول فيها إلى تحقيق التغريب وذلك: بالنقل إلى الشخص الثالث، والتنبيه باستمرار إلى ماضوية الأحداث، ونطق التعليمات الإخراجية النصية أمام الجمهور.

في المسرح التقليدي شخصان: الممثل المتوحد مع الشخصية المسرحية والمندمج بها، والمتفرج. وفي المسرح الملحمي ثلاثة أشخاص: الشخصية المترجَمة، والممثل المترجِم، والمتفرج وهو الشخص الثالث الذي تترجم له الأحداث والشخصيات بغية تنويره وتعليمه وتثويره.

وتحقيق التغريب في النص الكتابي اقتضى بريخت كسر الإيهام بطرق شتى منها: عرض الشخصيات ووظائفها وعلاقاتها ببعضها، ومنها تلخيص جزء من الأحداث التي شاهدها المتفرجون في مشهد من المشاهد كما فعل في مشهد المحاكمة في القاعدة والاستثناء، ومنها إعادة الكشف المسبق أو التكرار، وذلك بوضع عناوين إرهاصية أو تلخيصية للمشاهد، وإعادة أجزاء من الحوار والمناقشات عن طريق الرواية على لسان شخصية أخرى في المسرحية كما فعل في طبول في الليل.

وتحقيق التغريب في باقي عناصر التنفيذ المسرحي ضروري لتكامل الغرض وتحقيقه، فالمتفرج الذي يجد على الخشبة كائنين لا يندمجان بصورة مستمرة هما الممثل والشخصية المسرحية، ويجد زمنين هما: زمن الحكاية الماضي، والزمن

الحاضر..هذا المتفرج يُنتزع بقوة من وهم الحياة الحقيقية بوسائل تقنية إدهاشية في الديكور والإضاءة والملابس والموسيقى.

أمثلة :

- صور فوتوغرافية يعكسها الفانوس السحري، تبدو مضخمة، وذلك لتفسير الأحداث كما فعل في مسرحية "رجل برجل" حيث انعكست على الشاشة صور الجنود بأجساد ضخمة جداً وأرجل خشبية طويلة كلاعبي السيرك.
- ليل مسرحي إيحائي في "طبول الليل" حيث دُلّي قمر صناعي بسلاسل من حديد.
- منابع الضوء مكشوفة لجميع المتفرجين لفضح أصول اللعبة المسرحية.
- الموسيقيون لا يختفون في حفرة الموسيقى وإنما يظهرون أمام الجمهور في وضع كرنفالي.
- أغان تؤدى على الخشبة تقوم بتقطيع الحركة وتخفيض درجة التوتر.
- الممثلون يرتدون ويخلعون ملابس التمثيل أمام الجمهور.
- هدم الجدار الرابع بين الخشبة والجمهور لتحقيق حوار وتفاعل حي بين من على الخشبة وبين من في الصالة.

يقول في الأرجانون الصغير للمسرح : " تهدف وسائل التغريب الجديدة إلى تحرير الظواهر التي تتحدد اجتماعياً من سمات المألوف التي تحميها من أن تتناولها أيدينا بالتغيير" ثم يقول : " ولكي تحقق التمثيلات ذلك، عليها أن تستخدم تكنيكاً يجعل الأشياء المألوفة تبدو غريبة، ويسمح هذا التكنيك للمسرح أن يستخدم في تمثيلاته تلك الوسيلة الاجتماعية العلمية المعروفة بالمادية الجدلية".

لم يكن التغريب غاية في ذاته، وإنما هو وسيلة توصيل وتنوير، يقول في الأرجانون : " إن عرض الحدث وإيصاله إلى الجمهور بوساطة استعمال وسائل تغريب مناسبة تعتبر الوظيفة الرئيسية للمسرح، وليس من الضروري أن يقع عبء تحقيق ذلك على الممثل وحده، ولو أنه يجب الامتناع عن أي تصرف لا يتصل بالممثل اتصالاً مباشراً" ؛ ومسرحية كدائرة الطباشير القوقازية كان للأقنعة دور كبير في الإيصال وعرض الحقيقة بطريقة خيالية.

باختصار ما يحدث على المسرح يجب أن يقول للمتفرج باستمرار: " إن هذا مجرد لعبة مسرحية مكشوفة ، وأنه ليس الحياة ذاتها، إنه ليس الواقع؛ وذلك يتيح له فرصة جيدة للتفكير والجدل، وفي اللحظة التي ينخلع فيها المتفرج من وهم الواقع فإنه يستطيع أن يفكر بواقعية، لأنه يأخذ وضع المراقب والمحاور، ويعبر منطق جدلي إلى واقعية جهدت عناصر المسرحية أن توصله إليها. وهو بذلك يرفع عن المتفرج اضطهادين: الاضطهاد العاطفي الذي يمارسه عليه المسرح الأرسطي التطهيري، والاضطهاد الفكري الذي يمارسه عليه المسرح الكلاسيكي، الأنيق بلغته، المطلقي بأفكاره، الحتمي بالسائد الاجتماعي والعلاقات ونتائج الصراعات فيه؛ وبذلك يصبح إنسان "التغريب" متحرراً، مشحوناً بفكر جدلي جديد، متهيئاً للحركة بعد إعداد تثويري، والتثوير هو الخطوة الفعلية والحاسمة نحو التغيير.

سياسة في التعليم

يقول بريخت: " لقد أصبح المسرح من شأن الفلاسفة الذين لا يحاولون تفسير العالم فحسب، بل أولئك الذين يرغبون أيضاً في تغييره ، أصبح المسرح يقوم بدور المعلم". ولم يتخل بريخت عن هذه المقولة في جميع مسرحياته، ويبدو أن المحاولة الجذرية في إعطاء المسرح السمة التعليمية قام بها بيسكاتور، وقد ساهم بريخت نفسه في جميع تجاربه.

وهذه التجارب ليست الأولى، فقد عُني المسرح الكنسي بطرح تعليمية دينية تخدم أغراض الكنيسة، لكن بريخت استبدل بالمضامين الدينية المضامين السياسية والاقتصادية، وأصر على أن واجب المسرح يتمثل في بناء الاشتراكية وخدمة حقيقة الإنسانية والجمال.

في بداية الطريق كانت التعليمية مباشرة في مسرحياته: القاعدة والاستثناء، الرجل الذي يقول نعم والرجل الذي يقول لا ، القرار..وغيرها، أما في مسرحيته "طبول الليل" فيبدو أنه استفاد كثيراً من الشكل التعبيري حتى عدها البعض مسرحية تعبيرية. وهنالك مسرحيات تصور أحوال ألمانيا الاقتصادية وتعالج استسلام هتلر هي صرخة ضد النازية مثل: رؤوس مستديرة، ورؤوس حادة،

والهوراس والكورياس، وصعود أرتووري، وبنادق السيد كارارا، ورؤى سيمون ماشار.

ومع تكامل فكرة المسرح الملحمي عنده أصبحت التعليمية أكثر نضجاً وأقل مباشرة، ويمكن أن نطلق بحق المسرح الملحمي على مسرحيات مثل: غاليلو غاليلي، الرجل الطيب من ستشوان، شفيك في الحرب العالمية الثانية، الأم شجاعة، دائرة الطباشير القوقازية، أوبرا القروش الثلاثة، القديسة جون في المسالخ، عظمة مدينة ماهاجوني وتدهورها..

...

مسرح البورجوازية المطبخي أصبح مرفوضاً لأنه مجرد أداة للتسلية، وهو لا يلبي غير حاجات رخيصة للبورجوازية، وأصبحت موضوعات مثل: الثورة، العدالة، البترول، الحرب، التمييز العنصري، التضخم الاقتصادي، الصراعات الاجتماعية والعائلية، الدين، القمح.. أصبحت موضوعات جديدة اهتم المسرح بمعالجتها، وهكذا أصبحت الدراما الملحمية محصلة مجتمع بالدرجة الأولى. ولا يعني ذلك أن ثمة تقسيماً نهائياً يجعل الدراما الأرسطية محصلة ذات، في جهة، والدراما الملحمية محصلة مجتمع، في جهة مضادة، لأن مثل هذا التقسيم النهائي التعسفي غير مقبول، ففي الأعمال الدرامية تستمر جدلية الذاتي والاجتماعي.

ومن خلال العلاقة الوثيقة بين الطبيعة الإنسانية وطبيعة الحياة تبرز انعكاسات الحياة الداخلية للإنسان على الواقع المادي في مجسدات الأفعال، وفي تنظيم هذه العلاقة بين الإنسان والحياة يبرز دور المسرح كمعلّم، وهكذا فإن المسرح الملحمي يعيد تنظيم الجانب الإمتاعي الترفيهي في المسرح من الناحية الوظيفية، مخلخلاً قيمته الاجتماعية ومبعداً إياه عن أن يكون في خدمة النظام الرأسمالي، وهو بذلك أيضاً يخسر جمهوراً ليكسب آخر، إنه يخسر جمهور البوهيمية والبورجوازية الصغيرة والكبيرة التي تقصد مسرح المنوعات والكباريه ليكسب جمهوراً جديداً، وربما هو جمهور حديث في تعامله مع المسرح، إنه جمهور الطبقة الكادحة.

في البدء كان بريخت يرفض التسلية، ومسرحية مثل "القرار" خالية من أية متعة، لا تخرج عن كونها درساً عملياً صارماً للمقاتل الشيوعي، وعرضاً لمبادئ الحزب.

الجوقة : الذي يناضل لأجل الشيوعية

لا يملك من الفضائل سوى فضيلة واحدة

هي فضيلة النضال من أجل الشيوعية.

لكنه عند استقرار نظريته في المسرح الملحمي قال: "ليس هناك تعارض حتمي بين التعليم والتسلية". ومن المؤكد أن بريخت حين كتب دائرة الطباشير القوقازية في أمريكا عام 1944 في السنة الحادية عشرة وهو منفي حاول أمام الإمتاع الرخيص للمسرح التجاري في برودواي أن يدخل فيها عناصر معينة من المسرح الأمريكي القديم: البوريسلك ، والاستعراض، وأن يحقق نوعاً من التوتر الفني القائم في الأسلوب، وليس في الحدث. ومهما يكن فإن المتعة والتعليم لا يخرجان عن إطار الالتزام فثمة تسييس للتعليم، وهذا ما يفرقه ويقربه في آن واحد من مسرح فريدش شيللر الذي نادى بأن يكون المسرح مؤسسة أخلاقية، وأنه ليس أمتع ولا أبهج من الدعاية للمثل العليا، لكن نيتشة بعد مائة عام رأى أن الاشتغال بالأخلاق عملية غير ممتعة.

فالمسرح الملحمى أخلاقي، ولكن ليس بمنظار شيللر، لأن المناقشات الأخلاقية فيه تأخذ الدور الثاني، وهو لا ينطلق من أرضية مثالية للأخلاق وإنما من أرضية مادية -اقتصادية، وهو لا يدرس أخلاقية الفرد كأفراد، وإنما يدرس أخلاقية التاريخ.

الجانب الروائي -السردي في المسرح الملحمي هو ضرورة من ضرورات التعليم، فقد كان من الصعب التخلص من عرض العلاقات الإنسانية على الخشبة متحررة من النوازع الفردية أو القوى الميتافيزيقية الغامضة كما قدمها لنا المسرح اليوناني ؛ لهذا كان من الضروري أن يقوم السرد الذي يضطلع به الراوي أو الجوقة لتفسير الظروف الخارجية التي يعيش ضمنها الإنسان، وتبيان معناها بشكل دقيق، كما أنه بات من الضروري أيضاً كمؤثر تغريبي وتعليمي عرض الأقوال والوثائق والإحصائيات والأرقام في خلفية المسرح لتكون موقفاً من الأحداث في مقدمة المسرح، تدعم أو تفند أو تجلي غموض المناقشات، وهذا ما فعله في إعداده لمسرحية الأم عن غوركي حين أسقط أسعار المواد الغذائية على شاشة خلفية خلال

منظر يتحدث فيه الحوار عن تكاليف المعيشة. كما بات من الضروري أيضاً من أجل تحقيق الجانب التعليمي -السياسي أن لا يندمج الممثل في دوره اندماجاً كاملاً، بحيث يتخذ موقفاً من الشخصية التي يقدمها للجمهور، وذلك ليتيح للجمهور فرصة محاكمة ونقد ما يجري على المسرح من أحداث وشخصيات.

المسرح الملحمي يقدم للجمهور وسيلة ترفيه جديدة لا ترتكز على العزف على أوتار القلب، وإنما يعزف على أوتار العقل، إنها تدعو إلى موقف انتقادي تغييري دعائمه راسية في الواقع وذلك عن طريق عرض مشاكلهم الأساسية، وهكذا فالأشياء المعادية للمجتمع من نظم فاسدة وأخلاقيات وتسلط فردي وقوى اجتماعية مثبطة وساحقة، كل يمكن أن يصبح مجرد متعة حين يتم تعريته على خشبة المسرح، فالمتعة آتية من وضع العلاقات والأخلاقيات للعصر الذي يحتوي الفرد والتي تنشأ عن الإنتاجية تحت ضوء الدراسة والنقد والتغيير.

لكن ما هي الخطورة، وما هي الصعوبات التي تعترض الخط التعليمي في المسرح الملحمي؟

بما أن التعليم لا ينفصل عن النقد السياسي، وأن النقد الاجتماعي هو في جوهره نقد سياسي، وأن الموقف الذي يتخذه المسرح الملحمي هو موقف انتقادي تغييري .. لذا فالخطورة تكمن في هذه النقطة بالذات.

إن أغلب الدول ذات الأنظمة الاستبدادية لا ترغب في مناقشة مشاكلها على خشبة المسرح، وإن أي نقد اجتماعي أو سياسي يمكن أن يفسر على أنه نقد للنظام الفاشي أو للديكتاتور نفسه، وإذا كانت المضايقات فيما مضى تقتصر على إغلاق خشبات المسارح أمام الكتاب الثوريين، أو امتناع تبنّي الفرق الكبيرة لأعمالهم حتى اضطرهم الأمر إلى تكوين فرق عمالية وهواة، واستئجار مسارح صغيرة، أو إجراء العرض في الشارع أو المقهى أو النوادي البسيطة ، فإن الفاشية الجديدة المسلحة بوسائل تقنية وعلمية عالية في القمع ومراقبة الفكر المطبوع أو المعروض، مكتفية بطرح آمال البسطاء، والعمل على إجهاضها في الوقت نفسه، لتكتسب شرعية قيادة الطبقة الكادحة؛ هذه الفاشية لن تسمح أبداً بمرور مثل هذه البقية الباقية من الظاهرة الديموقراطية، لأن أي شيء يُعرض يجب أن يخضع لمراقبة

صارمة وموافقة مسبقة ، وهذا العمل يصحبه فعل آخر هو تدجين التعليم بدعاوى الإيديولوجية الثورية المزيفة ليكون هذا المسرح بوقاً للسلطة الغشمية ، وهو في أحسن حالات النقد الموضوعي لن يتناول غير جزئيات تافهة ، فهو لا يدين في النهاية إلا "الرجال الصغار" ثم تهبط الستارة على تمجيد السلطان الأعظم..

.:. تلك هي مواطن الخطر في المسرح التعليمي.

خارج الدوائر الأرسطية

لم يكتف بريخت برفض الوصايا المقدسة للمسرح الأرسطي ، وإنما عمل على أن يعزل مسرحه عن : 1 - مسرحيات طليعية موازية في الخروج على المسرح الأرسطي كمسرح بيكيت ويونسكو وأوديبرتي. 2 - مسرحيات ملحمية كبيرة لم تنطلق من الفكر المادي.

إنه يؤكد أن غير الجدلي ، غير المادي ، غير الشيوعي لا يمكنه أن يكتب مسرحية ملحمية ، وتبرير ذلك يقوم على أساس نظرته إلى العالم والتي تنطلق من رعب ماركسي إزاء الواقع المؤلم ، ونزوع قوي نحو تغييره.

من الخطأ أن نفصل فكر بريخت عن مسرحه ، ونحن لا نتعرف على فكره في مسرحه فحسب وإنما في أعماله الأخرى وفي تنظيراته للمسرح ، وليس النص المسرحي المكتوب هو الذي يكشف عن فكره وإنما العمل المسرحي بكل عناصره من إخراج وإضاءة وموسيقى وملابس ، وهذا ما دفعه إلى تدوين ملاحظاته الإخراجية حول مسرحياته كما فعل في دائرة الطباشير القوقازية ، فقد حدد ما يجب أن تكون عليه شخصية جريشا وأزدك وغيرهما.

إن أي فصل بين فكره ومسرحه قد يؤدي إلى عدم فهمه ، كالذي وقع فيه الباحث حنا عبود في كتابه "مسرح الدوائر المغلقة" حين زجّ بريخت وبشكل قسري داخل الدوائر المغلقة للعبث –اللامعقول - والماهدين له من دعائم المسرح التعبيري ، وبخاصة في مسرحياته : بعل ، وفي مجاهل المدن ، وطبول الليل ، أو حين وضعه في بعض مسرحياته التعليمية مثل الاستثناء والقاعدة على حدود الدوائر المغلقة ، مع استمرار محاور اللامعقول في مسرحياته مثل : دائرة الطباشير القوقازية ،

القديسة جون في المسالخ، أوبرا القروش الثلاثة، مؤكداً أن بريخت لم يخرج عن مضامين كتاب الطليعة مثل: الجنس، العزلة، انعدام التواصل الإنساني، الموت، إدانة الوجود من خلال لا معقوليته، سيادة الشر في الطبيعة الإنسانية، انهيار كوني شامل يتمثل في انهيار القيم النضالية. يقول حنا عبود: " ولا نرى ما يزاه مارتن إسلن من أن الماركسية خلصت بريخت من كابوس اللامعقول، فإن هذه النغمة التي لمسناها في "مجاهل المدن" تستمر في معظم مسرحياته إن لم نقل في كل مسرحياته" ص279

إن أية محاولة لزج بريخت ضمن الدوائر المغلقة تعتبر تجاهلاً تاماً لما أكده باستمرار حول الإنتاجية، والتي تتميز بها الشخصيات والمواقف في مسرحه، ومن خلالها يتم التعامل مع الحياة؛ وهذه الإنتاجية تحسم الأمر بين مسرح بريخت والمسرح الطليعي أو المسرح التعبيري. إن الدمار الذي تتعرض له جروشا في دائرة الطباشير القوقازية، أو كاترين في الأم شجاعة، هو إنتاج يقدم للحياة : طفلاً، أو حياة لمدينة. أما الدمار الذي تتعرض له شخصيات في انتظار غودو، ولعبة النهاية، والمستأجر الجديد، وقصة حديقة الحيوان، فهو دمار كلّي، غير إنتاجي، ناجم عن عزلة الفرد عن العالم الخارجي، إنه احتراق داخلي لا يخلف للحياة غير حفنة من الرماد.

ويمكن أن نجمل نقاط خروج المسرح الملحمي عن المفاهيم والدوائر الأرسطية في ما يلي:

1 - من خلال التناول الجديد لمشكلة العلاقة بين الفن والطبيعة، بما في ذلك الطبيعة الإنسانية خلال تطورها في التاريخ يخرج بريخت بالمسرح الملحمي من دائرة "المحاكاة" الأرسطية أو "العرض"، ومنذ سوفوكل وحتى ستانسلافسكي تنوعت طرق المحاكاة بين استخدام جيد أو سيء، لكنها كانت باستمرار تسمو إلى غايات تطهيرية، وتدأب على تعريتها من مضامينها السياسية والاجتماعية. وقد عمل بريخت على إعادة صياغة هذا التراث ليصل في النهاية إلى أن الفن ليس عملية محاكاة جامدة للطبيعة، وإنما هو "محرك كبير" ورواية شمولية تنطلق من جدلية

مادية، فنية تشخيصية، تنفذ إلى إمكانيات الطبيعة، وتكشف عن مجمل قوانينها المشتركة.

العملية الفنية على الخشبة هي إدراك تلقائي للواقع، وليست هي الواقع نفسه، وما على الخشبة ليس نسخاً وإنما هو واقع نوعي خاص، وهو على أية حال واقع تاريخي يلتقي به المتفرج لقاء تصادمياً يدفعه إلى المعرفة والتحريضية، وهكذا فإن المفهوم الحقيقي للمحاكاة لا يعني النسخ أبداً وإنما التغيير الجدلي.

2 - وهكذا يتم الخروج من دائرة الواحد الثابت، الجبري، ومن قدر الظروف (قدر الآلهة عند الإغريق، وقدر الطبيعة الإنسانية السوداء عند الطبيعيين) في الكون التاريخي: الاجتماعي والسياسي، وفي الطبيعة الإنسانية أيضاً، إلى آفاق المتغير والشرطي؛ وبذلك يخرج الكون من العقم التاريخي الذي سببته المثالية الفلسفية إلى الخصب والتكاثر ليصبح مفعماً بالإمكانات؛ لذا رفض بريخت تناول ما هو ماض بعين الثبات والأزلية، بحيث ننزع عنه ما يجعله مختلفاً عن الحاضر لنضمن له صفة الاستمرار كطبيعة أولى كلية وأبدية لا تتغير.

يجب أن تبقى دوائر الزمن واضحة في المسرح الملحمي، وما هو ماض يوضع في دائرة الماضي، وما هو حاضر يوضع في فسحة الحاضر لنؤكد أنه سيدخل في يوم ما دائرة خاصة بالماضي؛ وبذلك يضمن الكاتب الملحمي الشرطية في تناوله وتفسيره للحياة.

يقول بريخت في الأرجانون: "يجب أن نتخلى عن عادة تناول الأبنية والنظم الاجتماعية المختلفة ثم ننزع عنها كل ما يجعلها مختلفة حتى تبدو في آخر الأمر كما لو أنها نفس أبنيتنا ونظمنا الاجتماعية بحيث تكون لها نوعية الاستمرار في التعايش أبداً، أو بعبارة أخرى مجرد الدوام أو الوجود الأزلي، بل علينا بدلاً من ذلك أن نترك لهذه الأبنية علاقاتها المميزة، وأن نضع نصب أعيننا دائماً عدم دوامها، وذلك حتى ندرك أن عصرنا هو الآخر لا يتمتع بالدوام".

3 - الخروج من دائرة الحصار في الشكل المحكم المغلق إلى رحابة الشكل الحر المفتوح، ويتم الإغلاق بسلسلة من المواقف المترابطة بالعلّية الجبرية تنطلق من بداية الأحداث إلى ذروة تثير في النفس أعلى درجات القلق، ثم تميل إلى الانفراج

والحل، كأنما تسوق الأحداث قدرية مستترة غامضة هي في الحقيقة جزء من لعبة مسرحية واسعة، حيث يتعامل الكاتب مع الأحداث الخيالية أو الواقعية تعاملاً انتقائياً فلا يتناول منها إلا ما يؤدي إلى أقصى درجات التأزم.

اختراق دائرة الحصار في الشكل المحكم المغلق عُرف في الدراما الطليعية من بيرانديللو حتى يونسكو وبيكيت، مثلما عرف في الدراما الاشتراكية عند فريدريك وولف، والملحمية عند بريخت؛ وقد دخل الشكل الأرسطي أزمته الحديثة التي عالجها "زوندي" وتواصل في أعمال "جان أنوي" لكن دراما الفترة البورجوازية المتأخرة الطليعية، بعد تحررها من دائرة الشكل الأرسطي وقعت في دائرة الفكر العبثي، وبتزاوج الشكل المتحرر الجديد بالموقف العبثي من الوجود نشأت الكوميديا السوداء، بينما أدى الخروج من دائرة الحصار في الشكل المغلق إلى الشكل الحر المفتوح عند بريخت إلى وظائف اجتماعية ومضامين جديدة يتخذ فيها الإنسان من الوجود مواقف انتقادية وتغييرية.

4 - الخروج من دائرة العاطفي إلى العقلي، وذلك بتخفيض درجة التوتر العاطفي ليتم التحرر من أسر التعاطف مع الشخصيات إلى اتخاذ مواقف انتقادية منها تجعلها موضع دراسة، وهذا يعني باختصار العبور من العاطفي إلى العقلي؛ فالوعي شرط أساسي لفهم العالم وتفسيره وتغييره، ومما لاشك فيه أن بريخت لم يرد أن يتعاطف الناس مع الأم شجاعة أو السيد بونتيلا أو غاليلو بقدر ما أراد أن يجعلهم موضوع دراسة ليتم عن طريق عرض مثل هذه النماذج تكوين وعي المتفرج وتحريضه. وقد اشتد النقاد على بريخت متهمين إياه بأنه يلغي العاطفة تماماً، لكنه دافع عن نفسه في الهزيع الأخير من حياته مشيراً إلى أنه يريد أن يثير عواطف من نوع مختلف، فالمسرح الملحمي لا يرفض عواطف مثل حب العدالة والحرية والغضب الذي يبرره منطق الحدث.

5 - الخروج من دائرة السلبي إلى دائرة الإيجابي. أما السلبي فيتمثل في القدري في الدراما الأرسطية بحيث يبدو الإنسان مستلباً أمام قوى الآلهة التي تسيطر عليه، كما يتمثل في المعاناة والحتمية لدى أبطال شكسبير، وهي معاناة تقود إلى مأساة دامية، كما يتمثل في البيئي الذي يأخذ صفة الوثني في دراما الطبيعيين،

بحيث بدا أن الإنسان ليس هو الذي يصنع الظروف وإنما الظروف هي التي تصنع الإنسان.

قدر الإنسان في المسرح الملحمي هو الإنسان نفسه، وهذا تغيير جذري في مفهوم القدرية. لا يمكن أن نرد ما حدث للأم شجاعة من مآس إلى قدر غامض مهيمن، وإنما إلى ظروف صنعها الناس أنفسهم وشاركت الأم شجاعة نفسها في صنعها، كل شخصية في هذه المسرحية ترسم مصيرها بيدها، وفي قرار تفكير كل فرد فيها حركة مادية متغيرة. الحرب مسؤول عن صنعها الكاثوليك والبروتستانت بتفكيرهم المتعصب، وإيليف مسؤول عن موته لأن مفهومه علن البطولة لا يتعدى الهجوم على الفلاحين وسرقة ثيرانهم، و"الجبن السويسري" مسؤول أيضاً عن موته لدخوله الحرب المميتة بلا هدف، مثلما الأم شجاعة أيضاً مسؤولة عن موته لأنها راحت تساوم في افتدائه.

6 - الخروج من دائرة المكان الموحد والضيق الرقعة إلى الاتساع، والحق أنه لم يعد عدم الالتزام بوحدة المكان مجال بحث على الرغم من أنه حتى الذين خرجوا على هذه الضابطة الأرسطية كانوا يشعرون بالقيد المكاني يحد من حركة الشخصيات وحرية تكوُّن وجريان الأحداث فكانوا يشعرون بالحاجة إلى إجرائها في أماكن مقننة.

لكن مسرحية كمسرحية الأم شجاعة، المكان المسرحي فيها يمتد على طرقات تخترق بولندا ومورافيا وبافاريا وإيطاليا، أو كمسرحية شفيك في الحرب العالمية الثانية، المكان المسرحي فيها يمتد إلى أماكن متعددة من تشيكوسلوفاكيا وألمانيا وسهوب روسيا الشتائية ومروج نهر الملداو، إنه أمر لافت للنظر يعطي أقصى اتساع لرقعة الحدث والحركة اللامحدودة لحركة الأشخاص.

هذا الخروج كان نتيجة طبيعية لكسر الإيهام المسرحي، وكان لا بد من الاستعاضة عن نسخية الواقع أو تكثيفه بالإيحاء به خوفاً من أن يكون مع التمثيل عامل اندماج، وهذا لا يعني إلغاء الجمالية في المسرح الملحمي على حساب الإيحائية، فعلى مصمم الديكور المسرحي أن يعي المادة المروية بشكل تصويري ويعكسها بأسلوب متطور جديد يقوم على تعاون وثيق مع فن الرسم والفن

السينمائي، وللسينما أهمية كبيرة في تطور المسرح الملحمي. لقد تحدث فالتر فنجامين في مقالاته عن بريخت في الثلاثينات عن أهمية فن التكنيك الحديث واستخدامه في جماليات المسرح الملحمي.

7 - الخروج من دائرة الدرامي المأساوي التي يتواجد فيها البطل المأساوي إلى الكوميدي الذي يغتمر فيه البطل الحياة فتصرعه أو يصرعها، وخلال ذلك تتنامى معرفته، وينشأ إحساس نقدي لتفسير الحياة، وإرادة في تغييرها بدلاً من الإذعان والاستسلام لمصير مأساوي لا سبيل إلى تغييره.

البطل الملحمي بطل غير مأساوي بعكس البطل الدرامي، ومفهوم البطل المسرحي شهد تطوراً كبيراً لدى بريخت مع تبلور فكرة المسرح الملحمي، وهذا يظهر واضحاً من المقارنة بين عملين: مسرحية "الإنجيل" ذات الفصل الواحد وكتبت عام 1913 ومسرحية الأم شجاعة وكتبت عام 1939، وفي كلتيهما تدور الأحداث حول الحرب الدينية بين البروتستانت والكاثوليك.

يقول رينولد جريم عن مسرحية الإنجيل: "هو عملياً نص غير معروف، ولديّ نسخة مصورة تكرمت السيدة هيلينا فيجل بوضعها تحت تصرفي". الأحداث تقع في مدينة بروتستانتية يحاصرها الكاثوليك وهي على وشك السقوط، ولا سبيل إلى إنقاذها إلا التضحية بروح بريئة تمثل الألوف، وهذا يذكرنا بما فعلته كاترين الخرساء عن طواعية لتنبه المدينة المهددة بالاكتساح في مسرحية الأم شجاعة، ولم يكن المقصود به أن يكون عملاً تضحوياً مأساوياً بقدر ما هو قرار عملي -إنتاجي تتخذه خرساء لم تمنعها العزلة اللغوية عن العالم أن تتعمق فهم الواقع واتخاذ السلوك الصحيح، في الوقت الذي اكتفى فيه الفلاحون بالصلاة من أجل نجاة المدينة.

8 - الخروج من دائرة الزمن الحاضر، البارد، الأبدي، إلى الزمن الحار، المرتد من مستقبل منشود متخيل تتحقق فيه العدالة وحياة ذهبية. ومن هذا المنطلق يصبح الإنسان شيئاً من الماضي وعلى الحكاية في التركيب المسرحي الملحمي أن تبرزه. الماضي هو الماضي في العرضين الدرامي والملحمي، لا خلاف في ذلك، لكن الخلاف في الحاضر، فالحاضر يصبح تاريخاً، أي يصبح ماضياً في العرض الملحمي.

يقول بريخت: "إن الإغراب يجعل الحادثة اليومية حادثة خاصة، وأشد الأحداث عمومية تُشلح من طبيعتها المضجرة وذلك بإبرازها على أنها فريدة، ولا يعود المشاهد يهرب من الحاضر إلى التاريخ، فالحاضر يصبح تاريخاً".

نحن إذن أمام تاريخ إنساني يقف أمامه إنسان الغد الذي يفرزه إدراك المؤلف ليتبصر العلاقات الإنسانية فيدرك أسرارها وكموناتها، فيكون قادراً على تسييرها وتغييرها، مثله مثل العالِم الذي يوجه ويغير توجيه طائرة آلية في الجو بالحاسب الإلكتروني الذي بين يديه.

لكن الإنسان يبقى ذاتاً في واقع زمني حقيقي يتمثل على الخشبة من خلال مشكلة اجتماعية معاصرة يهتم الجانب الدرامي بإبرازها، وبتوليف ما هو درامي وما هو ملحمي تكون هذه الذات موضوعاً للمعرفة الإنسانية.

ولتحقيق ماضوية الحدث كان لا بد للمسرح الملحمي أن يغني القص بعودة الراوي والجوقة، وأن يبث الأغاني التي تتجاوز وظيفتها في الإمتاع وتقطيع الحركة إلى تأكيد ماضوية الأحداث بتلخيصها قبل أو بعد جريانها، كالذي نراه في نشيد بونتيلا الأخير في مسرحية "السيد بونتيلا وتابعه ماتي"، حيث تلخص الأغنية أحداث المسرحية تلخيصاً موجزاً سريعاً.

يحتل القص أهمية كبرى في المسرح الملحمي، فالحكاية الملحمية هي روح الدراما، والقصة هي مصدر الإمتاع والتفكير. يقول بريخت: " الحكاية هي روح الدراما" وهو بذلك يوافق أرسطو في قوله "روح المأساة هي الحكاية"؛ ولهذا فإن المسرح الملحمي السردي التاريخي يهتم بقصة الشخصيات وليس بالشخصيات في حد ذاتها، يقول أيضاً: " إن كل شيء يعتمد على القصة، فهي مركز العرض".

القص من زوايا مختلفة يصنع أزمنة دينامية متداخلة، واسترجاع الزمن طريقة ملحمية فريدة، فمسرحية دائرة الطباشير تتكون من قصتين هما: قصة جروشا وقصة ازدك، ومن زمنين متوازيين، وتستمران في السير معاً حتى تلتقيا في المشهد الأخير وتنعقدا حول حنجرة الحياة الإنسانية. ويقوم الراوي بعنصر الربط بين القصتين، فهو الذي يمسك بيديه عنان الزمن في القصتين، وما إن تتوقف القصة الأولى عندما يأخذ الرجال المصفحون الطفل من جروشا حتى يظهر ازدك وتبدأ

أحداث القصة الثانية بطريقة الاسترجاع الزمني، حيث تتمّ رواية الأحداث التاريخية نفسها من خلال أشخاص آخرين ومن زاوية أخرى بحيث يعطي بعداً آخر للأحداث ويتحقق الزمن الدينامي الضروري.

9 - الخروج من دائرة الإيهامي إلى النقدي. كان بريخت يؤكد باستمرار أن المسرح هو مسرح وليس هو الحياة ذاتها، مبعداً المتفرج عن التوحد والإيهام. وانعدام الجسر العاطفي بين الخشبة والصالة يؤدي إلى إيجاد حالة انفصال نقدية واعية لدى الجمهور. زهو يوظف جميع العناصر المسرحية من أجل الخروج من دائرة الإيهام، فالديكور يجمع الأسلوبين: الطبيعي والإيحائي، وذلك بأن نتوصل إلى الكل بدلالة الجزء، فيستدل على الغابة بشجرة، وعلى الغرفة بباب أو حائط أو قطعة من الأثاث، ويدلّى القمر في "طبول في الليل" بسلاسل وسط الإضاءة الباهرة للدلالة على الليل، حتى إن الديكوريست "كاسبار نيهر" في أوبرا القروش الثلاثة جعل المنظر مليئاً بالسلاسل التي تأخذ شكلاً جمالياً رائعاً، والستارة تبقى مرفوعة ليجري إعداد المنظر أمام الجمهور بشكل طبيعي، والممثلون يتحركون عابرين الصالة إلى الخشبة وبالعكس ملغين الحائط الوهمي الذي يفصل ما بين النظارة والممثلين، وأغلب العناصر الأخرى تُضاد الحدث لانتزاع المتفرج من الإيهام وتنبيه وعيه، فالإضاءة مكشوفة المصادر، قوية، باهرة، تحقق أكبر كشف ممكن للحقيقة، وغالباً ما تكون عامة لا يستخدمها استخدام التعبيريين الذين يجذبون المتفرج إلى حالة خدر شعري يوقظ الخيال، والموسيقى لا تتناغم مع الحدث وإنما تصادمه، فهي هادئة في المناظر العاصفة، وعاصفة في المناظر الهادئة.

لكن أكبر خطوة في كسر الإيهام المسرحي يتحقق بالأداء التمثيلي حيث يتجنب الممثل تقمص الشخصية والاندماج بها، وليس يعني ذلك أن ليس هناك لحظات اندماج لكن المهم أن تكون الشخصية المسرحية في أسر الممثل لا أن يكون الممثل في أسر الشخصية، إذ لا بد من أن تتحقق مباعدة تساعد في خلق حالة انفصال نقدية.

إن الممثل في المسرح الملحمي يدأب على أن لا ينقل المتفرج إلى حالة غيبوبة يفقد فيها وعيه وقدرته العقلية على المحاكمة والنقد ومواجهة المشكلة الاجتماعية.

10 - الخروج من دائرة المثالية الفلسفية إلى المادية الفلسفية، يقول والتر بنجامان: " على الركيزة الخشبية التي تسند مكتب بريخت نقرأ هذه الكلمات: الحقيقة حسية"

المسرح الملحمي يخرج من دائرة الأفكار والإيديولوجيا إلى فسحة الواقع التاريخي، ومن هنا كان رفض بريخت للغموض الذي يؤدي إلى الأدب المضني غير الجدي تماماً، ودعوته إلى المباشرة بل إلى الحسية، وذلك يؤدي إلى الأدب الرؤيوي الجدي. كان دائب التفكير حتى نهاية حياته في اصطلاحاته المسرحية بما يجعل المسرح أكثر جدية، ومسرحياته الأولى خاصة تكشف عن مادية حادة. فهو يعلق أهمية كبرى على الجسد ، وعلى الحاجات المادية، كما أنه يؤكد باستمرار على الحركة المستمرة في الإنسان وفي الوجود. عندما سئل المخرج الروسي مايرهولد في برلين عما يختلف به ممثلوه عن الممثلين في أوربا الغربية قال: "في أمرين، في أنهم يعرفون كيف يفكروا، وأنهم يفكرون مادياً لا مثالياً"

أبطال بريخت يناضلون من أجل الحياة ، ويتشبثون بالأرض لأنهم ماديون، ليس لديهم دواعٍ سماوية تجعل الموت بالنسبة لهم محبباً. الأم شجاعة تفقد أولادها جميعاً في الحرب وتظل في نهاية المسرحية متشبثة بعربتها كوسيلة إنتاج تضمن لها الاستمرار في الحياة والعيش، حتى إنها لا تنتظر كي تدفن ابنتها، وإنما تنطلق وراء عربتها. وغليلو غالي يتظاهر بالتوبة المخلصة والرجوع عن أفكاره العلمية أمام الكنيسة ليجنب نفسه الحكم بالإعدام، وبذلك يضمن استمرار الحياة. ولعل أكثر الشخصيات مادية وإصراراً على الحياة وإشباعاً لحاجات الجسد هي "بعل" في مسرحيته بعل على الرغم من أن بعل ليس كباقي شخصياته الأخرى ، فهو مجرد متمرد، فردي، بوهيمي، عدمي.

اكرت: ألا تفكر في أنك ذات يوم لا بد أن تعض العشب والتراب؟

بعل: سأناضل ولو بالسكين، حتى بدون جلد، أريد أن أعيش وأستمر بالعيش، سأنكمش إلى أصابع قدمي، سأسقط كالثور في العشب حيث سيكون أطْرى، سألتهم الموت، ولن أعرف شيئاً عن أي شيء.

قوة الجنس في بعل تستبدل بقوة المال والغذاء في الأم شجاعة ، وهذا التطور في فكر بريخت لم يخرج أصلاً عن الإطار المادي والحاجات الأساسية الحياتية للإنسان ، لكن استبدال العامل الجنسي بالعامل الاقتصادي أكثر إخلاصاً للمبادئ الماركسية ، وأكثر صدقاً مع حقائق علم النفس التي تؤكد أن غريزة الجوع أقوى من غريزة الجنس.

11 - الخروج من دائرة الفردي إلى الجدلي. إن مركز الاهتمام في المسرح الملحمي يتنقل إلى الجدلي بعد أن يقف عند الفردي في المسرح الإيهامي ، إنه لا يوجه الاهتمام إلى نقل الحياة الداخلية للشخصيات والصراعات النفسية في أعماقها ، وإنما إلى طرق سلوكية هذه الشخصيات تجاه بعضها وتجاه العالم ، مثل ذلك الطريقة التي تسلكها المرأة ستشوان الطيبة عندما تتحول إلى صورة ابن عمها.

ثمة خروج من دائرة الخصوصية الفردية والثبات حيث الفن مرآة الحياة بما في ذلك الطبيعة الإنسانية في أضيق حدودها ، إلى الشمولية والجدلية والحركة حيث الفن دينامو ترتد فيه الصورة المستقبلية البَعْدية للحياة المنشودة فتترك أثرها التغييري في الواقع التاريخي الممتد من "القبلية" إلى "الآنية" طبقاً لحتمية مادية تغييرية.

الجدلية لا تتحكم بتطور المؤسسات الحياتية والظواهر السياسية والاجتماعية وتغيُّرها التاريخي فحسب ، وإنما تتحكم بطبيعة العلاقة بين المسرح والحياة نفسها ، وبين الشكل والمضمون في المسرح نفسه ؛ لذا كان ظهور المسرح الملحمي وتطوره المستمر نوع من الحتمية التي تفرزها هذه الجدلية ، فالبورجوازية التي استدعت وجود المسرح المطبخي القائم على النزعتين الفردية الإيهامية اهتزت في وجودها ، وبدأت تنحسر أمام مد الاشتراكية التي استدعت وجود المسرح الملحمي القائم على النزعتين الجدلية والنقدية ، ولم تعد وحدة العمل المسرحي تفسر بانصباب محاور الأحداث والشخصيات في جدول البطل الفردي المأساوي لتحقيق بروز شخصاني وفكري له ، وفي ذلك دعم مباشر أو غير مباشر للسلطة البورجوازية المتمثلة بطبقة السادة ، وإنما أصبحت تُفسر بانصباب محاور الأحداث والشخصيات كلها في جدول الحياة نفسها ، والمركبة من جملة الأفكار والشخصيات والظواهر الاجتماعية ، وفي ذلك دعم مباشر وإظهار لدور طبقة البروليتاريا التي كانت لا تحظى بغير الاهتمام الثانوي في المسرح.

ومن الطبيعي أن منتهى هذه الجدلية التي يحملها معه المسرح الملحمي هو إسقاط السلطة البورجوازية بفعل ثوري يسبقه إعداد للوعي السياسي والاجتماعي. معنى ذلك أن الجدلية حملت إلى المسرح تغييراً وظيفياً أساسياً، ومن الخطأ الاعتقاد أن المسألة التي طرحها المسرح الملحمي مجرد مسألة شكلية، إنها نابعة من رفض معقلن للمجتمع البورجوازي لما فيه من فظاعة وقسوة وبحث جدي عن معنى لهذا العالم، وعن أرض صلبة يتم بناء عالم جديد عليها.

الخروج من الفردية إلى الجدلية استدعى تغييراً أساسياً في جوهر الصراع، كان صراع أفراد تحركهم طموحاتهم ومطامعهم مع تجاهل تام لمعاناة الشعوب، فأصبح صراع طبقات مع بروز كبير للدور التاريخي الكبير الذي تأخذه طبقة البروليتاريا، وقد استدعى ذلك في المسرح تغيُّر شكل التعبير وأسلوبه ولغته ومضمونه بما يلائم تغيُّر جمهور المسرح وأبطاله الآتين من طبقة الشغيلة وذوي الدخل المحدود.

ومع تسلح بريخت بالجدلية وتعمقه فيها وتطبيقه إياها تكامل نضج المسرح الملحمي لديه، ففي مسرحية مثل "طبول في الليل" تدخل في إطار الفترة التي تأثر فيها بالتعبيرية نجد نماذج توضع في مواقعها الطبقية من غير أن ينتهي الأمر بصدام طبقي مصوت مثل "باليكة" صاحب المصنع و"كراجلر" الجندي الذي أبعدته الحرب عن حبيبته آنا، وهو عندما يلتحق بالثورة وتتعارض مصلحته الفردية مع المصلحة الاجتماعية يؤثر أن يكون بطلاً فردياً فيلحق بخطيبته ويتخلى عن الثورة، لا بطلاً ملحمياً، ذلك لأن الجدلية لم تكن بعد قد ملأت على بريخت تفكيره ومنهجه الفني، ولم تكن الشخصيات والعلاقات في المسرحية لتصدر بعد عن الجدلية التي هي مصدر العمل الملحمي.

يمكننا أن نتعرف على تطور الشخصية المسرحية عند بريخت عندما نقابل الجندي "كراجلر" بـ "أزدك" في دائرة الطباشير، فأزدك رجل أمين تماماً، وثوري خاب رجاؤه فتحول ليؤدي دور المتشرد، وعندما يحكم في قضية جروشا والطفل فإنه يحكم لها بالطفل، لأن العلاقة الإنتاجية –الاجتماعية - وليس البيولوجية – الذاتية - هي المعتبرة في الأحكام، وتلك هي المفارقة بين أزدك وكراجلر، وعند هذا المنعطف تفترق سلبية كراجلر عن إيجابية أزدك. يقول بريخت: " أزدك خائب

الأمل، لكنه لا يتحوّل إلى مخيّب للأمل". وحكم أزدك كان صائباً حتى في دائرة الفردي، فليس المهم هو الحق الولادي، وإنما المصالح الحيوية للطفل، يعني أن مفهوماً جديداً للأمومة يظهر في إطار العلاقات لجدلية الجديدة. يقول بريخت: " المهم في الأمر ليس هو حق الفتاة في أخذ الطفل، بل حق الطفل في أمٍّ أفضل".

خاتمة

يكتب مارتن إيسلن عن بريخت: " قبل موته بعشرة أعوام لم يكن بريخت سوى منفي ألماني يتسكع في شوارع لوس أنجلوس ونيويورك طلباً للاعتراف به كمؤلف، وبهذه السرعة لمع المغمور في عصر يتميز بوسائل اتصال هائلة، وبتوسع علمي لم يشهد التاريخ مثيلاً له" ثم يتساءل: " فهل استطاع المغزى الذي يحمله بريخت أن يولد صناعة مسرحية؟ أم أن صناعة بريخت هي التي جعلته ذات مغزى؟".

مما لا شك فيه أن المسرح الملحمي قد احتل مكانته الرفيعة، ووصل إلى مستوى جيد من النضج والجدية نتيجة تفاعل بين ثلاثة عناصر:

1 - ملحمة الحياة البرختية. 2 - ملحمة الواقع الذي عاش فيه بريخت.

3 - الوصل بين الذاتي والاجتماعي، بين الشرطي والعام، برؤية تشتمل الأزمنة: الماضي والحاضر والمستقبل، معتمدة على التفسير المادي للتاريخ من خلال المنطق الجدلي.

لقد ملأت دعوة بريخت عالم المسرح وشغلت المسرحيين في العالم، بين مؤيد ومعارض، وداعٍ إلى تقديم أعماله وحاظرٍ لها، لكن ذلك الاسم العظيم الذي حمله، والشهرة التي نالها، والتجارب الرائدة التي قدمها في "البرلينر انسامبل" لم تحجب عنه حقيقة أن الطريق إلى سعادة الإنسان ما زال طويلاً، ولم تحمل له " كإنسان" التجربة الشيوعية في ألمانيا الشرقية الفرح الكامل ومنتهى الأمل، على الرغم من اقتناعه بالإيديولوجية الماركسية، فمواقفه تنبع من التزام حر بالعقيدة، وليس من التزام ميكانيكي بالنظام الشيوعي، وهذا يفسر الأسى العميق الذي لازمه في شبابه واستمر حتى السنوات الأخيرة من عمره وهو عضو من الطبقة الأولى للنظام في برلين الشرقية.

الآن وبعد أفول الشيوعية، وتفكك الإتحاد السوفيتي، وتوحد الألمانيتين، وازدياد معاناة الإنسان، والمخاطر التي تتهدد البشرية والشعوب المستضعفة،

نتساءل هل كان بريخت يستشرف الألم الإنساني الطويل وهو يحلم بغد أفضل وهو يقول:

كنت حزيناً في شبابي

وحزين أنا الآن في شيخوختي

فمتى إذن أتوصلِ إلى البهجة

حبذا لو كانت لي الآن

هكـذا ظـل يحمـل أسـاه ونـضاله حتـى وافـته المنـية في الـرابع عـشر مـن آب عام 1956

المسرح التسجيلي

كشف للحقائق ومواجهة للتغيير

عندما دفع الكاتب الألماني هوخهوت بمسرحيته " النائب " إلى النشر جوبهت برفض الناشرين قائلين عنها إنها ليست بدراما على الإطلاق ، إلى أن انتصر لها المخرج الألماني إرفين بيسكاتور صاحب كتاب المسرح السياسي قائلاً " هذا هو المسرح الذي كافحت من أجله أكثر من ثلاثين عاماً" ، وحين قدمها على المسرح عام 1963 توالت طبعاتها في العام نفسه حتى وصلت 12 طبعة خلال عشرة شهور.

ليس في هذه المسرحية حبكة تقليدية ، ولا تُعنى بالتشويق والإثارة التقليديين كما في بنيان المسرحية القائمة على الحدث المتنامي وتأزيم العلاقات ، ولكنها إذ تعرض لجرائم النازية التاريخية من خلال شرائح ووثائق منتزعة من التاريخ والحاضر فإنها بذلك تربط التاريخ بالواقع من خلال رؤية عصرية ، وتبسط سلوك الإنسان الجماعي تجاه التاريخ ، معتمدة وسائل فنية جديدة ومستعينة بإمكانيات المسرح الملحمي ، وبهذا تشكل هذه المسرحية الانطلاقة الأولى لما سيعرف فيما بعد بالمسرح التسجيلي ، والذي نما وتألق على يد الكتاب الألمان هانياركيبارد وجنتر جراس ومارتن فالزر وبيترفايس .

مسرحية الأزهر وقضية حمادة باشا وريادة المسرح التسجيلي

ضمن أرشيفات المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية في القاهرة اكتشفت مسرحية لكاتب مجهول اسمه حسن مرعي عاش في القرنين التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين وهي بعنوان " الأزهر وقضية حمادة باشا" وقد

نشرت عام 1909 وفيها تتوافر فيها كل المعايير التي حددها النقاد، وبخاصة الألمان منهم، للمسرح التسجيلي، ومن بينها أنّه مسرح يختار مادته من المقالات الصحافية والخطب والسجلات والمحاضر. ويكون الاختيار مركّزاً على قضية اجتماعية أو سياسية، وتشتمل القضية على مضمون إنساني عام. هذه السمات حددها بيتر فايس نفسه في دراسته عن "المسرح التسجيلي" التي نشرها عام 1967 في مجلة "Heute Theater" الألمانية.

مسرحية الأزهر وقضية حمادة باشا نشرت في سلسلة تراث المسرح المصري الصادرة عن وزارة الثقافة –المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية 2006 بتحقيق ودراسة د. سيد علي اسماعيل.

تتحدث المسرحية عن اعتصام طلاب الأزهر وثورتهم من أجل إلغاء قانون عام 1908 الذي كان يهدف إلى تغيير بعض المناهج الدراسيّة وإضافة مناهج عصرية. وكان هذا التغيير يهدف إلى تطوير الأزهر علمياً في الظاهر وتقليل أهميته الدينية والتعليمية وإضعاف أثره الاجتماعي في الباطن لكنّ الطلاب رفضوا هذا المخطط، فاعتصموا ورفضوا تلقّي الدروس، وبالرغم من أن السلطة الممثلة بحمادة باشا الذي عرف بأنه جلاد الخديوي اتخذت إجراءات صارمة لإنهاء الاعتصام بقطع الرواتب عنهم و محاصرة الأزهر بالعساكر و القبض على بعضهم إلا أنهم استمروا بالاعتصام حتى رضخت السلطة لمطالبهم وألغي قانون الأزهر الجديد.

أورد الكاتب نماذج من الخطب التي ألقيت في ثورة الأزهر، وأنهى المسرحية باقتحام العساكر لحرم الجامع.

مفتش: يا سعادة الباشا قد هاج الأزهر كله وقام الطلبة بثورة عظيمة، واعتدوا على المفتشين وضربوهم.

حمادة باشا: اذهب يا دولار بيك إلى عفت بك وأخبره بإدخال فرقة من عساكره إلى هنا (يمر طالب أمام الباشا وهو يجري) أمسكوا هذا الطالب الذي يجري (يمسكوه) مدّوه لضربه (يمدونه ويضربه ضرباً شديداً والفتى يصيح من شدة الألم)

دولار: "داخلاً" إني قد ذهبت إلى عفت بك وقلت له على لسان سعادتكم بإدخال فرقة من عساكره إلى صحن الجامع فقال لي: إن هذا الفعل مخالف للقانون.

حمادة باشا : أف له .. اذهب حالاً واستدع تليفونياً على لساني قرعة من نظارة الداخلية رأساً لأن الطلبة قد ازدادت ثورتهم.

مفتش: يا سعادة الباشا قد كسر الطلبة كراسي الجامع والأعمدة وهاج الجامع كله.

جمادة باشا : اضربوا اثنين أيضاً وأمسكوا كل من تقدرون على مسكه واطرحوه في الرواق العباسي.

مفتش: لم يبق مكان في الرواق فقد امتلأ كله.

حمادة باشا: إذن اضربوهم بالعصا.

مفتش : إننا نهان يا سعادة الباشا إذا أقدمنا على هذا الفعل.

حمادة باشا: أف لكم من جبناء .. ها قد حضر دولار بك.

دولار: (ملهوفاً) قد صرحت نظارة الداخلية بإدخال عساكر عفت بك إلى صحن الجامع.

حمادة باشا : مرهم أن يقبضوا على كل طالب مهيِّج وأن يضربوا كل عاص.

(هنا تدخل ثلة من العساكر ويحصل هياج بين العسكر والطلبة وتنزل الستار)

يقول المؤلف حسن مرعي في نهاية المسرحية مبينا أنه استقى الأحداث والأقوال وسجلها من أفواه رواتها الأصليين : " انتهت الرواية عن حادثة الأزهر، وقد عمدت لتأليفها عن طريق الروائيين المصريين".

كما أثبت الكاتب ، زيادة في التوثيق، في نهاية مسرحيته المنشورة بعض قصائد الشعراء التي قيلت في تلك المناسبة، وذلك بدلاً مما كان سائداً في تذييل الرواية بتقاريظ الشعراء.

وللكاتب مسرحية سابقة ، يبدو أنها على النهج التسجيلي نفسه وهي " صيد الحمام أو حادثة دونشواي" وقد كتبها في يوليو -تموز عام 1906 أي بعد أقل من

شهر على وقوع حادثة دونشواي ، وعزم على تقديمها على مسرح حديقة الأزبكية في أوغسطس - آب ولكن السلطات منعت عرضها فقام بطبعها وبيعها ، وقد حاول عام 1908 الحصول على تصريح بعرضها وقوبل طلبه بالرفض أيضاً.

إذا كانت مسرحية الأزهر وقضية حمادة باشا تنطبق عليها جملة من شروط المسرح التسجيلي، وتعطي صاحبها الأسبقية من الناحية التطبيقية فإنها لا تعطيه الريادة، فهذا المسرح كان لدى الألمان وعياً بالتجديد والتقنيات، وكان فلسفة في رؤية التاريخ والواقع، وكان تنظيراً وتطبيقاً، وهنا تكمن معاني الريادة، أما مسرحية حسن مرعي فكانت بدائية من حيث الحوار والتقنيات وتناول الموضوع.

تتبع سيد علي إسماعيل الكاتب من خلال المقتطفات التي نشرتها الصحافة عنه في فترات متباعدة، حيث ولد الفنان حسن مرعي عام 1880 تقريباً ، وكان ممثلاً شاباً في تياترو ألف ليلة وليلة عام 1899 وفي مطلع القرن العشرين عمل في الصحافة فكان صاحب مجلة الصحائف. كتب مسرحيتيه عن الأزهر ودونشواي كما أشرنا، وفي عام 1909 وفي الذكرى الثالثة لمذبحة دونشواي وبعد أن أخفق في الحصول على رخصة بعرض مسرحيته دونشواي سنتين متواليتين عزم على تقديمها على مسرح النوفتيه بالتوفيقية من دون التصريح له من قبل الداخلية، فطبع التذاكر ووزعها على الناس، واكتشف مدير المسرح ذلك فأبلغ شرطة الموسكي وقبضوا عليه بتهمة النصب والاحتيال، ولكن المحكمة برأته. وفي عام 1911 أصدرت المحافظة منشوراً إلى الأقسام بمنع عدة مسرحيات ومنها دونشواي.

وتنقطع أخبار حسن مرعي حتى عام 1915 حيث نجده نزيلاً في مستشفى المجاذيب، وقد هرب منه بعد أن تنكر في ثياب سيدة، ولجأ إلى فرقة أخوان عكاشة فخصصت له ليلة خيرية من إيراد مسرحيتها " جناية الملكة" وعينته في مهمة بيع التذاكر، وتنقل بين الفرق المسرحية فعمل ممثلاً لدى فرقة الريحاني، وإدارياً في مسرح برنتانيا ، ووكيل مسرح الماجستيك، وفي عام 1921 أسس فرقة الكوميدي المعاصر وقدم عدة مسرحيات في بورسعيد. وفي عام 1925 كتبت مجلة التياترو المصورة كلمة عنه وأشادت بكفاءته وحسن إدارته للمسرح، ثم تنقطع أخباره بعد هذا العام.

المسرح الفلسطيني يستفيد من المسرح التسجيلي

شكلت القضية الفلسطينية منذ نشوئها والمجازر التي ارتكبتها العصابات الصهيونية لترويع السكان وإجبارهم على النزوح وحتى الممارسات اليومية الإجرامية للصهاينة ضد الشعب الفلسطيني من تدمير البيوت وقطع الأشجار وقتل السكان وإقامة الحواجز وزج الناس في المعتقلات .. شكلت كلها مادة وثائقية غنية و هامة للمسرحي الفلسطيني الذي يريد أن يعرض قضيته أمام الآخر، وليس كالوثيقة المستمدة من التاريخ والواقع مادة للإقناع تقدم الحقيقة بعقلانية بعيداً عن الاستجداء العاطفي أو الخطابية الهجائية.

بعد مسرحية قصص تحت الاحتلال القادمة من الأرض المحتلة والتي تركت أثراً حميداً في مهرجان دمشق المسرحي الثاني عشر 2004 حيث تقدم ستة أفراد يخرجون من ركام الجرائد ليرووا لنا حكايات الوطن والأهل والأرض والاحتلال الصهيوني والخوف الذي يجعل الإنسان أكثر وعياً للأشياء.. بعد هذه المسرحية تجيء فرقة مسرح وسينماتيك الفلسطينة لتقدم مسرحية "الجدار" تأليف أعضاء الفرقة، إخراج جورج إبراهيم ، وهي تصوير وثائقي ونفسي لمعاناة الإنسان الفلسطيني في ظل الاحتلال والحصار.

لاشيء على خشبة المسرح سوى الإنسان الفلسطيني والجدار الذي ينتصب عالياً حتى يكاد يلامس سقف المسرح. المسرح عار تماماً إلا من الإنسان والوحش الإسمنتي الأصم الذي يلخص قسوة ووحشية العدو إنه جدار الفصل الذي التهم الأراضي وعزل القرى والسكان ، ووراء هذا الجدار يروي لنا سبعة رجال ونساء قصصهم مع الحصار والجدار وضيق المكان بشكل مونولوجات طويلة : معلمة تريد الذهاب إلى طلابها فلا تستطيع بسبب الجدار، وشاب يرغب في مغادرة الوطن وقد ضاق به المكان فالجرافات الإسرائيلية تلتهم الأراضي مصدر الرزق، وميت يرغب أن يدفن بجانب ابنه فيمنع الجدار مشيعيه من تحقيق رغبته ، وفتاة يحاصرها ضيق المكان فتحار أين تفتح محلها التجاري، ورجل يفصله الجدار عن زوجته وهو مغرم يحن إليها، وليلى تود زيارة جدتها فيترصد لها في الطريق الجدار الذئبي وحارس المعبر المفترس، وهكذا يتم إسقاط قصة ليلى والذئب على حال الإنسان الفلسطيني أمام الجدار والمعابر.

مشاهد تتوالى يربط أو يفصل ما بينها الغناء و الموسيقى تطريزاً للوحات أو ربطاً أو نسيجاً في البناء الدرامي.

سبعة يخترقون المسرح في المشهد الأول وهم يعزفون ويغنون ويرقصون، فالعرض منذ البدء ليس دعوة إلى الندب والبكاء والهجاء بالرغم من كل هذه المعاناة ، وإنما هو دعوة إلى ممارسة الحياة بأفراحها وأتراحها، وإلى البحث في المكان الضيق عن فسحة للتحدي والإصرار على البقاء. ولم يكن الجدار مجرد شاخصة مكانية وإنما وجدناه يهتز ويرقص ويتحرك بتشكيلات متعددة، فهو الشخصية الثامنة في المسرحية والتي تكاد تنطق .

مسرحية الجدار تمثل المسرح الذي تخلى عن الخطابية إلى البوح والتصوير والتغلغل إلى عقل ونفس المتلقى، إنه خطاب موجه إلى الآخر الغربي واليهودي معاً مثلما هو موجه إلى الذات العربية، وكان علينا منذ زمن أن نتعلم كيف نخاطب الآخر. يقول سلمان ناطور ويعتبر من رواد المسرح التسجيلي الفلسطيني: "نحن في أمس الحاجة والضرورة لتوجيه خطاب آخر إلى العالم يكون مقنعا بعدالة قضيتنا وعراقة حضارتنا وأريد أن أحصر القضية في مخاطبة الآخر الإسرائيلي من موقعنا كفلسطينيين يعيشون في قلب مجتمع إسرائيلي متعدد الثقافات والانتماءات ويسهل علينا مخاطبتهم بشكل مؤثر فيه ونحن نفعل ذلك يوميا، ويحدث كثيرا أننا نقدم مسرحياتنا العربية مترجمة إلى اللغة العبرية وعندما يشاهدونها يذهلهم جهلهم لنا، هم يخافون من هذا الجهل ولذلك قسم كبير منهم يأتي إلينا طالبا المزيد. وفي عروض مسرحيتي "ذاكرة" التي تتحدث عن النكبة وتشريد الشعب الفلسطيني وقد شاهدها المئات من الإسرائيليين اليهود رأيت بعد العرض كثيرين منهم جاؤوا إلينا والدموع في أعينهم وهم يسألون هل حقا هذا ما فعلناه بكم!"

سمات المسرح التسجيلي

أوضح بيتر فايس في دراسته المنشورة في مقدمة مسرحيته أنشودة أنغولا أهم سمات المسرح التسجيلي فهو مسرح تقريري ملتزم بأحداث العصر بحيث "تشكل السجلات والمحاضر والرسائل والبيانات الإحصائية ونشرات البورصات والتقارير السنوية للبنوك والشركات الصناعية، والبيانات الحكومية الرسمية، والخطب

والمقالات والتصريحات التي تدلي بها الشخصيات الرسمية، والريبورتاجات الصحفية والإذاعية، والأفلام والصور، وجميع الشواهد المتعددة للعصر" ..تشكل أساس العرض المسرحي.

وهو يختلف عن المواد الإخبارية التي تتراكم يومياً في أنه يقوم بعملية اختيار من هذه التراكمات لاستيفاء موضوع معين سياسي أو اجتماعي، مع أخذ الاعتبار بأن الأحداث الهامة الحاضرة وعلاقاتها ودوافعها كحرب العراق مثلاً أو مصرع كينيدي أو الصراع في دارفور ولأن حقائقها مما تخفيه القوى الحاكمة والجهات المسؤولة التي تمتلك في يدها هذه المواد الهامة، على اختلاف روايات هذه القوى المتصارعة أو المهيمنة..فإنها تظل مطموسة غير واضحة، ومهمة المسرح التسجيلي هي أن يقف ضد هذه الفئات التي تحاول طمس الحقائق، للوصول إلى مادة الحقيقة مختاراً من جزئيات الواقع عينة قابلة للاستعمال والعرض، ثم يعيد بنائها فنياً ليقدم في النهاية موقفاً وتفسيراً للواقع، بل وإدانة لقوى القهر والظلم كالتمييز العنصري، وحرب الولايات المتحدة الأمريكية وتدخلها في فيتنام وأفغانستان والعراق، إنه مسرح متحيز للإنسان والحقيقة، وموضوعاته لا يمكن أن تقود إلا إلى إدانة موقف معين. وهو بذلك يختلف عن المسرح التاريخي.

ويمكن للمسرح التسجيلي أن يشرك الجمهور في المحاكمة واتخاذ موقف متعاطف أو مضاد، بل إنه يمكن أن يتخذ شكل المحكمة على أن لا يقترب من أشكال المحاكمات التقليدية وإنما يضع الشخصيات داخل علاقة تاريخية مع عرض سلوكها وأفعالها، وبهذا وحده يكتسب المسرح التسجيلي أصالته، ويصبح العمل الدرامي مادة لبناء الفكر السياسي، وهو في الوصول إلى الحقيقة وزيادة الوعي بها لا يغفل عرض وجهات النظر المختلفة تجاه الأحداث، وإيضاح الأسباب والدوافع التي تحركها. ولهذا غالباً ما يعمد فنياً إلى أسلوب التقطيع ليبرز بعض التفاصيل الدقيقة وسط التراكم والفوضى اللذين يسيطران على المواد المنتزعة من الواقع الخارجي.

وينصح بيتر فايس أن يجد المسرح التسجيلي مكانه في المصانع والمدارس والساحات الرياضية وقاعات الاجتماعات. ومن الضروري أن يتبنى هذا المسرح

"جماعة عاملة ذات رؤية سياسية واجتماعية محددة، مع وجود أرشيف منظم يكفي لجمع المواد العلمية الضرورية للعمل والبحث". ويؤكد فايس بأن الفن عليه أن يمتلك القدرة على تغيير الحياة والتأثير فيها، وهذا هو هدفه الحقيقي، لأن اقتصار الكتابة عن الهموم الفردية الفكرية والشخصية هو ابتعاد عن هدف الفن، والفنان بممارسته للكتابة يكتشف موضعه، ويزيل شكوكه، ويصل إلى قناعاته الخاصة من غير تطرف أو تعصب. وليس على الفنان أن يقترح الحلول الواضحة النهائية لأن " العالم نفسه ليس بواضح". ومن الطبيعي أن تكون الدراما بما تحمله من عناصر الصراع والإثارة والتوتر والتشويق مختلفة عما هي في المسرح التقليدي، فللمسرح التسجيلي دراماه الخاصة المستمدة من المادة العصرية وطريقة عرضها، بحيث يتم عرض الفكرة على خشبة المسرح باستخدام تقنيات متعددة مثل: استخدام الأفلام والشرائح والوثائق وأسلوب المسرح داخل المسرح بحيث يتشابه الشكل مع المسرح الملحمي البريختي إلى حد كبير لكن هذه الوسائل في المسرح الملحمي تهدف إلى شرح وجهة نظر أو تعميق موقف أو تأكيد اثر، بينما نجد هذه الوسائل في المسرح التسجيلي تتحول إلى خيوط أساسية في نسيج العمل المسرحي، ونهجوا في استخدامها منهج البناء السينمائي الحديث في التقطيع وربط الأجزاء من خلال عملية المونتاج وليس من خلال التسلسل الدرامي التراتبي التقليدي للزمن والأحداث.

وبما أن المسرح التسجيلي يهدف إلى تسجيل الوقائع بدقة تكاد تكون حرفية، وهذا أمر له خطورته ومشاكله الفنية، فقد عمدوا إلى اختصار العنصر الحواري في المسرحية، وجعل الصور المتقاطعة هي الأساس في عملية التأثير المسرحي.. كما اعتمدوا في الشكل التعبيري لغة خاصة غير واقعية يقدمون بها الأحداث والوقائع حتى إن بيتر فايس كتب مسرحيتيه (التحقيق) و (ماراصاد) بالشعر. وهم بذلك يؤكدون على عنصري الجدة والمعاصرة. يقول فايس: " إن المسرح التسجيلي الذي يصور تلخيصاً للمواد المتفجرة، يحاول أن يحافظ على الجدة والمعاصرة في شكله التعبيري"

ولد بيتر فايس عام (1916) بمدينة نوفافس القريبة من برلين، وأمضى طفولته وشبابه ما بين مدينتي: بريمن وبرلين. ثم غادر إلى تشيكوسلوفاكيا لدراسة الفن. وهرباً من الاضطهاد والحكم النازي هاجر الى السويد عام (1939).

بدأ فايس روائيا فقد كتب رواية(ظل جسد الحوذي) ثم أتبعها بروايتين: (وداع الأبوين) و(نقطة اللقاء). ثم عكف على كتابة المسرح، وألف عدداً من المسرحيات الهامة منها: (مارا صاد) و (أنشودة أنغولا) و(ليلة مع ضيوف) و(تروتسكي في المنفى) و(كيف يتم تخليص السيد موكينبوت من آلامه). وسنجده كمنظّر في المسرح يؤلف مع عدد من الكتاب الألمان المبدعين: (جراس، كيبارد، فالذر) أسلوبا مسرحيا أطلق عليه اسم المسرح التسجيلي أو الوثائقي. ويرتكز على عدة عناصر أساسية في بناء المسرحية الفكري، كالنظرة إلى التاريخ، والنظرة إلى الزمن وتداخله، والنظرة إلى الجماعة والنظرة إلى الفرد داخل الجماعة.

تداخل الزمن الماضي والحاضر واختلاطهما، وقوى الماضي العنيفة التي تحمل المأساة ونموها داخل الحاضر لتحجزنا عن المستقبل، وامتزاج الخيالي بالواقعي، كل ذلك يبدو في مسرحية مارتن فالزر (البجعة السوداء) وكأن الكاتب كان يريد اكتشاف الأعماق البعيدة وراء اللحظة الحاضرة.

وفي مسرحية (محاكمة أوبنهايمر) لهانيار كيبارد يتبدى لنا أيضاً في شخصية العالم الذري الأمريكي عمق التاريخ والزمن في وعي هذه الشخصية وصراعها من أجل تغيير واقع رديء.

من أعمال المسرح التسجيلي

1 - في مسرحية أنشودة أنغولا أو (غول لوزيتانا) يعرض بيتر فايس حقيقة الاستعمار المجرم البغيض في أفريقيا الذي يدعي بأن مهمته تبشيرية روحية وأنه يتلقى أوامر الرب لينقذ الإنسان من هوة الغواية ويربيه تربية أخلاقية، ويحمل إليه الحضارة و القيم الروحية وكمثال على ذلك الاستعمار البرتغالي لأنغولا الذي دام خمسة قرون وسالازار غول البرتغال يردد: "إنني أتلقى أوامر الرب/ إن مهمة لوزيتيانا هي نشر رسالة الرب على الأرض/ دائماً وأبداً يؤكد التاريخ / أن الإنسان غير قادر على قيادة نفسه/ وأنه محتاج إلى أن تقوده سلطة ما/ من أجل أن تحميه من السقوط في الأنانية والمادية"

أية حضارة تحمل ، وأية قيم روحية و أوامر للرب، تلك التي تسوق شعباً بأكمله في العمل الإجباري في المناجم والمزارع لصالح حفنة من المستغلين ، ولا يجني شعب أنغولا سوى الجوع والمرض والضرب بالعصا.

رقم 5، 7 : (بشكل عاصف) اضرب هؤلاء السود بالعصا

اضربهم ، اضربهم بالعصا

رقم 5 : منذ عهد قريب رأيت امرأة سوداء

مات طفلاها الاثنان

لم تسل من عينها دمعة

ذهبت للعمل في اليوم التالي

كالعادة، نسيت أطفالها

السلطة الاستعمارية التي تخدع الشعوب بمناداتها بالمفاهيم الثلاثة : الله، الوطن، الأسرة. تقوم في الوقت نفسه بنسف وتدمير تلك القيم.، ويكشف فايس أيضاً دور رجال الدين المؤازر للسلطة الظالمة، ويكشف ما وراء قناع المهزلة المسمى بنشر المدنية، هذه المدنية التي يعبر عنها الغول بقوله:

الغول : أيها السادة الضباط/ لقد ناديتكم لحملة/ فيها يجب أن تمحو من ذاكرتكم كلمة الرحمة، نحن لا نحارب بشراً.

والمسرحية تحفل بالإحصائيات والوثائق التي تدين الاستعمار وغول لوزيتيانان ففي مزارع البن والقنب والسكر والتبغ يعمل 500000امرأة وطفل في السخرة في مزارع بنجويلا، كابندا، بييه، كوانزا، أوجي، زايري، موكسيكو هويلا، مقابل 150 دولاراً في السنة !

رقم 3 : بعد 500 سنة من رسالة التمدين / لم يتعلم من كل 100 أفريقي القراءة والكتابة إلا فرد واحد، بعد قضاء فترة قصيرة في المدرسة الابتدائية/ ومن مليون ونصف طفل/ وصلوا إلى سن الذهاب إلى المدرسة هذا العام/ دخل 900000تحت رعاية البعثة التبشيرية / حيث لم يتعلموا إلا شيئاً من عناصر الدين المسيحي على صورة

سؤال وجواب/ وبالمناسبة فإن الدراسة تتم في المزارع لأن المدارس الأولية تهتم في المقام الأول بالعمل في الحقول.

بيتر فايس كشاعر ثوري إذن منحاز إلى الحق والإنسان والحرية، والموقف الاجتماعي والعدالة، ولمؤمن بأن فن المسرح قادر عن طريق الكشف والتفسير على تغيير الحياة وإعادة تشكيلها، ولهذه المبادئ والمواقف الثابتة لديه نجده أيضاً يقف ضد العدوان الإسرائيلي على الأراضي العربية ويصدر بيانه المشهور في صحيفة (أفتونبلات) السويدية الذي يدين فيه ذلك العدوان وموقف أمريكا منه.

2 - في مسرحيته (مارا صاد) أو (اضطهاد واغتيال جان بول مارا كما قدمته فرقة تمثيل مصحة شارنتون تحت إشراف السيد دي صاد) يعود بيتر فايس إلى معطيات ومناخات الثورة الفرنسية ويختار الأحداث من نصوص التاريخ الفرنسي وحقائقه، متناولاً الثورة كقيمة وهدف ونتائج.

مارا مريض وسيظل راقداً من بدء المسرحية حتى نهايتها في حوض من الماء شاكياً من مرض جلدي يلهب جسمه، و مارا الشخصية الأولى في المسرحية، ليس مثلما صوره تاريخ الثورة بأنه ذلك الديكتاتور الذي سفك الكثير من الدماء، وإنما هو، وكما أبرزته المسرحية ذلك الثوري الحقيقي وسط جوقة من النفعيين وضيقي الأفق، وذلك بعد أن انحرفت الثورة عن مسارها وسقطت في الذي قامت ضده وهو الديكتاتورية، وبقي الفقراء على فقرهم، ولهذا فإنه يؤكد بأن الثورة ليست هي الانتصار وإنما هي الاستمرار. تقول الجوقة:

"مارا ماذا حدث لثورتنا؟

مارا لا نريد الانتظار حتى الغد

مارا مازلنا فقراء

اليوم نريد التغييرات الموعودة".

كوردي الفتاة الخارجة من الدير للتو تزور مارا لتقول له قبل أن تغتاله إنه هو الذي علمهم معنى الاتحاد والحرية، ولأن الطريق اختلفت بينهما إلى الحرية فيجب أن تقتله:

(أنا شارلوت كوردي من كين

حيث يجتمع جيش التحرير في هذه اللحظة

أحضُر كأول فرد يا مارا

يوما ما كنا نرى التغييرات

كما رآها روسو العظيم

لكن السبب في عدم اتحادنا

أننا كنا نعني شيئين مختلفين

كلانا أراد الحرية

غير انك كنت تسير إلى الحرية فوق جبل من الجثث البشرية

لكن فكرتك عن الاتحاد علمتنا الكثير

لذا يجب أن أنبذ أخوتك

وأن يكون واجبي هو قتلك

إنني أقتل فردا من أجل إنقاذ آلاف مؤلفة

من أجل تحريرهم من القيود".

دور (دي صاد) في المسرحية يتجلى في أنه مخرج المسرحية والمشارك مع شخصياتها في البحث عن خلاص، والداعي إلى إطلاق الروح من سجنها. يقول لمارا:

(مارا إن السجون الذاتية

أبشع من أكثر الزنزانات صلابة

وطالما لم تفتح، بعد، هذه السجون

فإن كل ثوراتكم مجرد سجن للثورة التي يسحقها

زملاء السجن المرتشون).

المسرحية خالية من الأحداث بمعناها التقليدي، لكنها في بنائها الفني حافلة بالإمكانات كالحوار الشعري وأغنيات الكورس والبانتوميم والمسرح داخل المسرح والرقص، والجنس والسياسة، وتنوع المشاهد وتناقض الشخصيات.

3 - حادثة تشيرنوبل الكارثية وانفجار المفاعل النووي كانت موضوع مسرحية (الناووس أو التابوت الحجري) لفلاجيمير جوبريف. وكان قد طار إلى مكان الحادثة كصحفي عام 1986 ورئيس للقسم العلمي في جريدة البرافدا وقد عاين الواقعة وآثارها بأم عينه، ولم تمض عدة شهور على نشر المسرحية في مجلة العلم الشهرية حتى وجدت سبيلها إلى مسرح لوناتشارسكي (تمبوف) وقدمت في بداية الموسم المسرحي لعام 86 -1987 ونظراً لما تحويه من حقائق علمية مذهلة فقد طالب الجمهور بعد عرض المسرحية بإعادة عرضها ثانية ورفض مغادرة الصالة حتى أعيد عرضها. ثم تتالت عروضها في ألمانيا على مسرح فولكس وفي لندن من قبل فرقة شكسبير الملكية . ثم في استكهولم والمجر وإيطاليا والولايات المتحدة وبولندا.

يعمد جوبريف في دراماه التسجيلية — التوثيقية إلى أن يجمع ما بين الأبطال والضحايا والمذنبين في مواجهة بعضهم بعضاً وفي مواجهة القدر التكنولوجي، والتقدم العلمي الأعمى ، فكارثة تشيرنوبل هي تراجيديا معاصرة تشبه تراجيديات القدر والمصير الإغريقية ، حتى إنه بناها على قاعدة الوحدات الثلاث الأرسطية. أما حوار الشخصيات الضحايا فإنه يجسد الإصرار على مواجهة الكارثة على أمل إنقاذ ما يمكن إنقاذه بالرغم من إدراكهم بأن الشعاع قد اخترق أجسادهم. فالنائب العام الذي يمثل صوت الحق والضمير الإنساني يحاول كشف الحقيقة الغائبة، وهنا شخصيات أخرى كرجل المطافئ والميكانيكي والفيزيائي والبروفيسور الأمريكي (كيل) الذي قدم على عجل بعد الانفجار من أمريكا ليفهم شيئاً عن أسباب الكارثة، وفي مقابل ذلك يبرز المؤلف دور البيروقراطية الغبية في وقوع هذا الانفجار، أما المذنب الحقيقي فهو رئيس الطاقة النووية، وهو شخصية صلفة وصولية غارقة في الإثم، همها الأكبر الحفاظ على المنصب، ورغم كل ما حدث يبقى بليداً متهاوناً غير عابئ بالحدث وعواقبه.

خالد لايموت: إنه أمْرُ قائد المفاعل ، رئيس الطاقة النووية. أليس كذلك؟

الفيزيائي : طبيعي أن قائد المفاعل هو المنوط به مثل هذا الأمر ، كان عليه أن يقدِّر إلى أين سيوصل الأمر.

رئيس الطاقة النووية: (يدخل) أنا..رئيس الطاقة النووية ، قائد المفاعل ، وأي أمر من هذا القبيل لم يصدر عني.

الفيزيائي : لكن معذرة ، هناك شخص أعطى الأمر بفصل نظام الإنذار.

رئيس الطاقة النووية: أنا لا أرد على اتهامات بلهاء ، دعوني ، اتركوني ، واذهبوا إلى الجحيم ، أنا مريض..مريض للغاية

المسرحية في النهاية لا تدين التقدم العلمي ولكنها تدين انتهاك الإنسان لحرمة العلم الحديث ، وتصب غضبها على المتهاونين في مسؤولياتهم سواء كانت كبيرة أو صغيرة ، وعلى البيروقراطية الحكومية والإدارات الخائبة وعلى الأوتوقراطية التي تتحكم في مصائر الناس.

4 - مسرحية (افتتاحيات الهادئ) أرادها مؤلفها الكاتب الأمريكي جون ويدمان أن تنتمي في جمالياتها في كثير من نواحيها إلى عوالم مسرح الكابوكي ، وقد اشترك في التأليف مؤلفان هما : جون ويدمان وهو من مواليد نيويورك 1946 لأبوين يعملان في حقل التأليف ، وستيفن سوندهايم الذي حول النص إلى مسرحية غنائية ، وهو مؤلف موسيقي وشاعر غنائي ولد في نيويورك 1930

إنها مسرحية تسجيلية لفترات من تاريخ اليابان ولكن على الطريقة والجماليات اليابانية في مسرح الكابوكي. ولها منطقها الخاص الذي لا يتسم بالوحدة العضوية والحبكة من بداية ووسط ونهاية والحدث الذي يتأزم . وبالرغم من الأرضية التاريخية للمسرحية فإنها تحفل بالمواد التسجيلية التي تعرض سلوك و تصرفات الشخصيات اليابانية والشخصيات الوافدة مع تغلغل النفوذ الغربي ، وذلك بدءاً من وصول الكومودور بري القائد البحري الأمريكي عام 1853 ليفرض على اليابان فتح أبوابها للتجارة الخارجية وبذلك يفضح المؤلف المشروع الإمبريالي الأمريكي القديم الذي بدأ تطبيقه على أمريكا اللاتينية ثم امتد إلى آسيا

والشرق الأوسط للسيطرة التجارية على العالم والذي نشهد ذروته اليوم مع امتدادات العولمة.

الراوي : أصر الربان بيري أن يقدم للمستشارين (اليابانيين) عدداً من الهدايا تعبر عن صداقته وحسن نيته حتى يمهد الطريق لرسوّ السفن الأمريكية في كاناجاوا ، وحتى يبين لنا ما يمكن أن نجنيه من التجارة مع مواطني بلده.

الضابط الأول : برميل من الويسكي . صندوق من الشامبانيا، برميل من عصير الكرز، حمام، موقد للردهة. (البحارة يستمرون في نقل الهدايا الأمريكية)

الراوي: وحتى لا يتفوق الأمريكيون عليهم أعد المستشارون هداياهم للغربيين، وكل هدية اختيرت بعناية لتعكس جانباً من إنتاجنا الحرفي ومن ثقافتنا.

في المسرحية نجد الإمبراطور يجسد بشكل دمية وذلك في ظل نظام حكم الشوجن الذي يحكم باسمه منذ عام 1600 بعد صراعات بين الأسر الإقطاعية، واستمر الأمر على هذا المنوال إلى أن خضع الشوجن للغزو الغربي فثار عليه أمراء الجنوب عام 1868 وأعادوا للإمبراطور مكانته وهيبته. جاء في بداية الفصل الثاني :

(يدخل الراوي ويركع في جانب المسرح، يعزف أحد الموسيقيين على آلة الشاميزين الوترية، تدار شاشة العرض فتكشف عن البلاط الإمبراطوري في كيوتو. الإمبراطور الدمية ، وكاهنان ونبيلان ضجران يلعبان)"

الراوي : القلب الروحي لليابان بأسرها، بلاط الإمبراطور في كيوتو ، قصر الإله المنحدر من الشمس نفسها، غرفة عرش الحاكم المقدس لجزر نيبون.

بالطبع منذ ألف سنة انتزع سيد الحرب المسمى بالشوجن السلطة من الإمبراطور ، ومنذ ذلك الوقت يحكم الإمبراطور بالاسم فقط. غير أنه يجب القيام بالواجبات القديمة وتأديتها. لاحظوا كيف ينحني السيد آب للحاكم الذي يحكمه هو نفسه.

تبدأ المسرحية بعرض مشاهد لعالم إقطاعي جميل يخبئ قدراً كبيراً من العنف، حيث نسمع صليل السيوف هنا وصوت قصف البوارج الأمريكية هناك . وثمة عجوز أثناء هرب العائلة ترفض السير لأنها تعتبر نفسها مقدسة ويجب أن يحملها حفيدها تنفيذاً لتعاليم كونفوشيوس. ولكننا في نهاية المسرحية نجد أن العجائز قد تحولوا إلى قيمة استعمالية وطاقة منتجة حيث نراهم يجرون عربة الراكشا. وثمة تصوير أيضاً للعهر والجنس كبداية للتحديث ونهايته، ولطبقة الساموراي وممارساتها. وتشير المسرحية إلى فشل الغربيين في إدراك الفارق بين فتيات الجيشا كثقافة ترفيهية تقليدية وبين العاهرات العاديات.

المسرحية صور وثائقية بنهج الكابوكي يتداخل فيها الزمن الماضي والحاضر في تأسيس نظرة إلى تاريخ اليابان وخروجها القسري من العزلة .

الراوي : نقلاً عن المذكرات الشخصية للكومودور ماثيو كالبيرث بيري 14 يولية 1853: يحرك الأمل قلبي إذ أشرف على الترتيبات النهائية للحظة التاريخية التي سترسو فيها سفني في كاتاجاوا. إن اليابانيين سوف يتقبلون عن طيب خاطر الافتتاحيات المعقولة الهادئة التي يمثلها خطابنا الودود لهم. لكن إذا أبدى هذا الشعب نصف المتحضر تردداً في التخلي عن سياسة العزلة التي يتبعها فسأكون على استعداد لضمهم إلى مجمع الأمم المتحضرة بأية وسيلة أراها ضرورية.

وتتالت بعد ذلك أساطيل الدول الأوربية طالبة الامتيازات بقوة السلاح: البريطانيون ، الهولانديون، الفرنسيون، الروس.

الأميرال الهولندي: انتظر من فضلك، هالو/ لا تنسوا الهولنديين/ نحن نريد حقوق الصيد/ مثل التي نال الآخرون/ قل لهم أن يرحلوا/ وإلا وضعنا البوارج في معظم الموانئ على طول الساحل/ يمكن تأخذ أنت الغرب/ ونأخذ نحن الباقي .

تسجل المسرحية لحظات اكتساح الغرب لإحدى التشكيلات الحضارية الشرقية باسم التقدم، والتي هي بدورها ستغدو قوة استعمارية تكتسح جيرانها

باسم التقدم أيضاً، وهكذا يتداخل الزمن : الماضي بالحاضر ليولد منها المستقبل في صناعة التاريخ.

الراوي/الإمبراطور : (ينزع رداء الراوي ليظهر تحته الإمبراطور في حلة جنرال غربي من القرن 19 بأشرطة وأزرار ذهبية) باسم التقدم سوف ندير ظهورنا للطرق البالية، سوف نتخلى عن نظمنا الإقطاعية، ونستأصل كل العقبات التي تعوق طريقنا . سوف ننظم جيشنا وننشئ بحرية مزودة بأحدث الأسلحة، وعندما يحين الوقت سوف نرسل البعثات لنتزاور مع جيراننا الأقل استنارة . سوف نفتح فورموزا وكوريا ومنشوريا والصين. سوف نفعل ببقية آسيا ما فعلته أمريكا بنا !

5 - في مسرحية us (يو - إس : نحن والولايات المتحدة) التي أعدها وأخرجها بيتر بروك واشترك في إعدادها وأدائها أعضاء فرقة شكسبير الملكية، ثمة عرض لمجموعة مذهلة من الصور والوثائق والأرقام والإحصائيات عن الحرب الأمريكية في الفيتنام، ومع هذا فإنه لم يردها أن تكون كما يقول: "كانت المشكلة هي: كيف يمكن للأحداث الدائرة اليوم أن تدخل إلى المسرح؟ وراء المشكلة يكمن سؤال: "لماذا يجب أن تدخل هذه الأحداث إلى المسرح؟ رفضنا أن يكون المسرح فيلماً تسجيلياً كالذي يعرضه التلفزيون ، ورفضنا أن يكون قاعة محاضرات ، ورفضنا أن يكون مركب دعاية.. نحن مهتمون بمسرح المواجهة.. فإذا استطاع إنسان أن يحمل في عقله - في يوم واحد – رعب فيتنام والحياة المألوفة التي يحياها، فإن التوتر بين هذين لن يكون محتملاً على الإطلاق".

إذاً أراد للعمل أن يكون (مسرح مواجهة) وقد بدأ تجربة الإعداد بالسؤال التالي : " إذا قلت إنك مهتم بما يجري في فيتنام فكيف يؤثر هذا على الطريقة التي تقضي بها يومك؟" وقد بدأ بروك بجمع المادة المطلوبة من أرشيفات الحرب وصور الحياة الحقيقية عنها في الفيتنام، ومثلها عند الجندي الأمريكي وأهله ، وكم كبير من الوقائع، وما يعرضه الإعلام .. ثم يواجه بالجمع والمقابلة هذا المختلط معاً ليبني منه لحظة الوعي الكامل، لحظة التطهر، التي هي ذروة الدراما. وهذه العلاقة الجديدة بين الجمهور والمسرح لا تتيح للمتفرج الاسترخاء ليكون ناقداً ومحللاً في

أناة، وإنما مادة حية من مواد المسرحية نفسها، ومشاركاً وجزءاً من الإيقاع السريع العاصف للعصر الدموي الذي تنقله التجربة المسرحية، حتى – كما يقول بروك – " ينظر الجمهور وفيتنام كل في وجه الآخر". ومن الواضح أن تجربة بروك مع مجموعة التأليف الجماعي التي رافقته تستفيد من تجارب المسرح الحي ومسرح الواقعة ومسرح جروتوفسكي، وأولا وأخيراً من تجارب بيتر فايس ومسرحه التسجيلي، وبخاصة وأن المجموعة هي نفسها التي شاركت سابقاً واستفادت من تقديمها لمسرحية مارا صاد. يقول ألبرت هانت أحد أعضاء فريق العمل في مذكراته " في مناقشاتنا قبل البروفات تحدثنا طويلاً عن مسرح الواقعة، وكان هدف كثير من هذه الوقائع كما فحصناها هي أن تصدم الناس بلون جديد من ألوان الوعي"

عمل بروك مع مجموعته على صك لغة جديدة لا تعتمد على النص التقليدي فالمسرح يجب أن يكون قادراً على أن يقول كلمة في قضية جوهرية مثل حرب فيتنام. وكان بروك مع فريق العمل يتحسس إمكانيات صياغة المادة التسجيلية الغنية داخل إطار اللغة التي يبحث عنها، ولكن كلما زاد حجم المادة التي جمعها فريق العمل بدت له جَموحاً لا يمكن ترويضها .

روعة المسرحية تكمن في ذلك التقابل والتجاور بين المواد العديدة المتناقضة التي تبدأ موقف الفرد ودواخله النفسية وتنتهي بمجريات الحرب وإحصائياتها ونسوق أمثلة مختصرة عن ذلك:

❖ **بوب** : عدد أفراد القوات المسلحة الأمريكية 75 ألفاً، عدد المقاتلين من الفيتكونغ 70 ألفاً . ارتفع عدد القوات الأمريكية إلى 125 ألفاً، هاجمنا الجسور كي نوقف تدفق الرجال والمواد، كانت هجمات ناجحة ورغم هذا لم يتوقف التدفق لكنه نقص فقط، فقد أوقفنا خسارة الحرب.

❖ (تتقدم مارجي كَرَبَّة بيت أمريكية شابة وتقرأ هذا الخطاب)

مارجي : 18 فبراير 1963 عزيزي الرئيس كنيدي: إن شقيقي الأخصائي جيمس ديلماس ماك أندور هو واحد من طاقم الطيارين السبعة الذين قتلوا في حادثة طائرة الهليكوبتر في فيتنام بتاريخ 11 يناير .. أنا

أستطيع أن أكتم إحساسي بأن الإنسان حين يقدم حياته لبلاده فهذا شيء، أما أن يرسل إلى بلاد لم يسمع نصفنا باسمها على الإطلاق من قبل ، ثم يطلق عليه النار حتى دون أن تكون له فرصة الرد، فذلك شيء مختلف كل الاختلاف.

❖(بانتومايم : بوب يصب البترول على نفسه من صفيحة أمريكية ويمثل احتراقه بحركات صامتة)

الراديو : نورمان مريسون، واحد من الصحاب * أشعل النار في نفسه على عتبة البنتاجون في واشنطن الليلة الماضية.

جون: كان نورمان يعرف أنه حين يرسي شعب من الشعوب آماله في الطمأنينة على تفوقه التكنولوجي الذي يتيح له قتل عشرات الألوف من أعدائه غير المقاتلين، من نسائهم وأطفالهم ، فإن هذا المجتمع يكون في هذه اللحظة قد وصل إلى مرحلة من الانحطاط الخلقي تنكر عليه هو نفسه أي حق في الحرية في داخله.

❖موجز عسكري أمريكي للصحفيين

مايك : في الخامسة من بعد ظهر كل يوم ثمة لقاء معروف باسم الموجز العسكري الأمريكي، وهو أحياناً يسمى لقاء الحمقى، ويتم في سينما ركس حيث تكييف الهواء جيد والمقاعد وثيرة والهواء البارد يتخللك إلى النخاع في صيف سايجون الرطب الحار. (فتاة توزع الأوراق للصحفيين، ينهض بادي ويتحدث)

بادي: سأبدأ بشيء له طابع تجاري : يفخر العون الأمريكي بأن يعلن أن ثمانية ملايين نسخة من كتب المراجع قد تم تصديرها اليوم إلى فيتنام كجزء

---

* جماعة دينية مسيحية تعتقد أن نور الله يتكشف في القلوب بالتجربة الروحية، وهي تؤمن بالسلام وتقف ضد الحروب. أعطيت هذه الجماعة في انكلترا والولايات المتحدة جائزة نوبل للسلام عام 1947

من برنامج العون الأمريكي لإعادة تعليم شعب فيتنام الجنوبية ليأخذ مكانه في النضال من أجل الديموقراطية والحرية.

ومما يدعو للأسف أن هاجم اليوم في منطقة الدلتا الفيتكونغ جماعة من الفيتناميين العاملين في تطهير القنوات، فسارعت فرقة من الجنود النظاميين لفيتنام الجنوبية لحمايتهم، ورغم ذلك تسلل الفيتكونغ إلى معسكرهم ليلاً وأيقظوا مائتين وأطلقوا النار على 45 رجلا وطفلاً وامرأة دون تمييز ليلقنوهم درساً.

ونأسف لأن راهبة بوذية في الرابعة والعشرين من عمرها في مدينة هيو، قطعت شرايين معصمها لتكتب بدمها رسالة إلى الرئيس ليندون جونسن تدين فيها السياسة الأمريكية في فيتنام.

6 - **مسرحية "في قضية أوبنهايمر" للكاتب هاينر كيبهارت تطرح قضية هامة** هي استخدام المكتشفات والمنجزات العلمية في المجالات العسكرية والسيطرة على العالم والتدمير الشامل. بعد صعود هتلر والإرهاب النازي اضطر كثير من المفكرين الألمان، ومنهم علماء في الذرة إلى الهجرة، واستقر معظمهم في الولايات المتحدة الأمريكية وقد خدعوا بمقولات الحرية والديموقراطية فيها، وقد احتفت بهم الولايات المتحدة و استخدمتهم في تطوير جامعاتها وصناعاتها وبخاصة العسكرية منها، ومن هؤلاء العالم الفيزيائي الألماني يوليوس روبرت أوبنهايمر والذي توصل مع فريق من العلماء إلى صنع أول قنبلة ذرية ألقيت على هيروشيما ثم ناغازاكي. ومع الدمار الشامل والاحتجاج العالمي ضد إفناء مدن بكاملها أدرك بعض العلماء فداحة الجريمة ، وعندما دُعي هؤلاء العلماء بعد صعود الاتحاد السوفيتي وأبحاث الذرة فيه، إلى صنع قنبلة السوبر، والقنبلة الهيدروجينية الأشد فتكاً، تقاعس بعضهم ورفض آخرون، فكان أن قُدم الدكتور أبنهايمر للتحقيق والمحاكمة بتهمة التقاعس عن خدمة الولايات المتحدة والناتج عن ميوله الاشتراكية وارتباطه بالحزب الشيوعي الألماني سابقاً.

ولد كاتب المسرحية في منطقة شيلزن 1922 وانتقل للعيش في ميونيخ، وله مسرحيات أخرى مثل: سهرة مسرحية 1953 و كلب الجنرال 1962 والليلة التي ذبح فيها الزعيم 1967 وقد عرضت مسرحيته "في قضية أوبنهايمر" عام 1964 وفي

آن واحد على مسرح الشعب الحر في برلين ومسرح الغرفة في ميونيخ، كما عرضت في أكثر من أربعين مسرحاً ألمانيا وثلاثين مسرحاً أجنبياً.

المصدر الوثائقي لهذه المسرحية هو محضر جلسة التحقيق مع أوبنهايمر والمؤلَّف من 3000 صفحة، نشرته وكالة الطاقة الذرية في الولايات المتحدة في أيار 1954. والمؤلِّف يقدم صورة مختصرة وأمينة عن مسار التحقيق قابلة للعرض على المسرح، وقد استخدم بين المشاهد مونولوجات لشخصيات المسرحية تلقى أمام الستارة مستمدة من مواقف الشخصيات، وبالطبع فإن هذه المونولوجات لا توجد في التحقيق الأصلي.

يقول إيفانز في مونولوجه، وهو عضو لجنة الأمن: أنا أتابع نوعين من التطور، الأول: أننا نسيطر على الطبيعة أكثر فأكثر، نسيطر على كوكبنا، على كواكب أخرى، والثاني: أننا في الوقت نفسه مُسيطَر علينا من قبل أجهزة الدولة التي تبغي توحيد سلوكنا.. كيف يمكن أن نفرق أنفسنا عن ديكتاتوريات توحيدية (شمولية) أخرى؟ إذا استمررنا على هذه الحال قد يصبح شيئاً بديهياً بعد جيل أو جيلين أن يصبح العلماء موظفين. لا أجد هذا التصور مطمئناً، أسأل نفسي كل هذا، في حين أنصت هنا، هل يشكل أوبنهايمر البداية فقط؟

ويقول ماركس محامي أوبنهايمر: إذا كان أوبنهايمر سيحاكم هنا فقد صدر الحكم على نظام أمتنا الحاضر، وهذا يعني انضواء العلم تحت جناح النظام العسكري، ولن يوجد بعدها مكان بين العلماء للمفكرين المستقلين.

ونتابع الحوار التالي بين مورجان عضو لجنة الأمن وبين أوبنهايمر:

مورجان: سؤال واحد يا دكتور أوبنهايمر، عندما تصرف دولة ما أموالاً هائلة من أجل الأبحاث العلمية، هل يمكن بعد ذلك منعها من استخدام نتائج تلك الأبحاث بحرية؟

أوبنهايمر: طالما أن بعض تلك النتائج قابلة لإفناء البشرية يصبح حق الدولة قابلاً للنقاش والرفض.

مورغان: ألا يعني هذا أنك تريد تحديد السيادة القومية للولايات المتحدة في هذا المجال؟

أوبنهايمر: إذا كانت تجربة تفجير معين قد تؤدي إلى إحراق محيط المنطقة، تصبح السيادات القومية شيئاً مضحكاً.

وقبل أن تسدل الستارة على نهاية المسرحية يقول أوبنهايمر.

أوبنهايمر: لقد هدرنا أفضل سني حياتنا في المحاولات الدائبة لإيجاد وسائل التدمير الأفضل، لقد قمنا بمهمة السلطات العسكرية ، وأشعر في أعماقي أن هذا كان خطأ. إني لن أشارك في أية مشاريع حربية بعد الآن مهما كانت الأهداف. لقد قمنا بعمل الشيطان، وسنعود الآن إلى أعمالنا الحقيقية.

أخيراً

إن الأحداث الدموية العاصفة التي تجتاح العالم اليوم وبخاصة في منطقتنا ـ الشرق الأوسط ـ، والكوارث الاقتصادية التي تنتزع اللقمة من أفواه فقراء العالم، والشعوب التي ترزح تحت نير القهر والظلم والاستبداد من قبل حكامها، تشكل مادة غنية للعرض وكشف الحقائق والبحث والتفسير، وتحفز المبدع لتحمل مسؤولياته في المجابهة والتغيير، وتعيد للمسرح التسجيلي مكانته في التعرية وإزالة الأقنعة وكشف الحقائق مهما كانت درجة تعقيدها، فهو مسرح المعرفة المؤلمة التي تعتمد على التنقيب وقراءة الواقعة وجمع المواد العلمية الضرورية للمحاكمة العلنية والمواجهة الشرسة بالحقائق الدامغة. وقد أوجز ذلك بيتر فايس في دراسته النظرية المنشورة في آذار 1968 حيث يقول:

"لا يمكن أن ينشأ المسرح التسجيلي إلا إذا تبنته جماعة عاملة ذات رؤية سياسية واجتماعية، مع وجود أرشيف منظم، يكفي لجمع المواد العلمية الضرورية للعمل والبحث. فالدراما التسجيلية تنفي نفسها بنفسها إذا ما خشيت من تحديد تعريف محدد، أو إذا ما عرضت الموقف بشكل مجرد، دون توضيح كيفية نشوئه وإمكانية وضرورة تغييره، أو إذا ما اتخذت موقف المهاجم اليائس الذي يعجز أن يصيب العدو.

ومن أجل ذلك يقف المسرح ضد الدراما التي تعرض اليأس والغضب كمشاكل أساسية وتصر على مفهوم عبثي للعالم لا مخرج منه ولا حل.

إن المسرح التسجيلي يقدم البديل الذي يؤكد أنه مهما كانت درجة تعقيد الحقيقة فإنه يمكن دائماً تفسيرها بوضوح"

المسرح الطليعي ـ التجريبي ولامعقولية الوضع الإنساني

ظاهرة اللامعقول في أدبنا الشعبي

بحثاً عن الحرية المفقودة منذ الطفولة تحت ضغط عوامل التفكير الاجتماعي وعلائقه المنطقية، راح الإنسان يعوّض ما فقده بالتدريج مع نمو عقله الاجتماعي، عن طريق الأدب والفن، مؤمناً بأن ثمة تصوراً، ومنطقاً، وعلاقات، تتجاوز المتعارف، وقد تكون أكثر صدقاً في كشف الحقيقة الإنسانية.

وبذلك يكون عالما الطفولة والأحلام، المتحرران إلى حد ما من ضغوط العوامل الاجتماعية هما أكثر اخضراراً، وأكثر تعبيراً عن الحقيقة الإنسانية في ماهيتها وعلاقاتها؛ ومن الطبيعي أن يبدو أي تصور منتزع من هذين العالمين لا معقولاً إذا وضع ضمن مساحة المنظور العام لقواعد المنطق المعروف.

إذا عدنا إلى ذلك الركام من أغاني الأطفال، والحكايات الشعبية، والسير الشعبية المكتوبة، وبعض الممارسات الحقيقية والطقوس التي تؤديها فئة من الناس، سنتبين أن اللامعقول يشكل ظاهرة شعبية لدينا، لم تتطور لتكون مسرحاً، لأن الفن المسرحي نفسه ليس له أرومة في كراس أدبنا وفنوننا.

1 - ثمة أغان فولكلورية للأطفال تؤدى مع الحركة في الطرقات أو الساحات كأغنية "يا حاج محمد" حيث يشكل الأطفال قطاراً، يسيرون وراء المنشد الذي يؤدي العبارات التالية في إيقاع خاص (يا حاج محمد/أعطيني حصانك/ لأشد وأركب/ والحق اسكندر/ اسكندر ما مات/ خلّف بنات/ بناتو سود/ شكل القرود/ ..الخ) وبعد كل عبارة يردد الأطفال كلمة "يويو".

ترى ما العلاقة بين الحاج محمد والإسكندر والراوي؟ ومن هو الحاج محمد والإسكندر؟ ولم التأكيد بأن إسكندر ما مات، ومن هم بناته؟

أنشودة أخرى يرفعها الأطفال إلى الشمس في الأيام الغائمة، يستدفئونها وكأنها صلاة استسقاء لأشعة الشمس، تقول كلمات الأغنية: يا شميسة اطلاعي لي/ لأنشر غسيلي/ غسيلي بالمغارة/ ولدت عليه الفارة/ والفارة جابت صبي/ سمتو محمد علي/ محمد علي بالشباك/ عبيشرب تتن تنباك/ والتنباك غالي/ بيسوا دقن خالي/ خالي بالبرية/ عبيقلي قلية/ قلتلو طعميني/ نسفني كفية ..الخ.

وتختص مدن وأقطار أخرى بأناشيد خاصة، كالأغنية التي ألهمت توفيق الحكيم مسرحيته ياطالع الشجرة، وتقول: يا طالع الشجرة/ هات لي معك بقرة/ تحلب وتسقيني / بالملعقة الصيني.

كل شيء هنا مقلوب مدهش ومثير، فوضى في الكلمات، إغراب في التصوير، روابط لفظية تارة وروابط خفية أخرى، تداعيات لفظية يفرضها الإيقاع والفاصلة وليس الوحدة الشعورية أو الحدثية، حتى لتبدو الأغنية قابلة للزيادة والامتداد إلى ما لا نهاية، كأنها مجرد عبث لفظي.

لم نكن ونحن صغار نرقى بإدراك الكبار؛ فللأطفال منطقهم الحر. كنا نشعر بحلاوتها، ونرقى إليها برؤية حسية، فتترك في مخيلتنا المتحررة من القيود صوراً غامضة، وبقعاً ضوئية مختلفة الألوان، وإيقاعاً موسيقياً مستحباً.

2 - الحكايات الشعبية التي يتناقلها العامة تشكل جانباً من أسلوب التفكير والتصور الجانح إلى الانفلات من الروابط المنطقية الظاهرة، مثل حكاية البغلة الزرزورية التي قفزت إلى البركة واختفت فيها ثم راحت تسخر من صاحبها بأن تبرز أذنيها من نافورة البركة مع الماء المنبثق منها. أو قصة أخرى تتحدث عن رجل أفلتت من يده سكين وأخذت تركض، وراح يركض وراءها، حتى وجدت بطيخة فشقتها وغاصت في داخلها، وتبعها صاحبها فدخل الشق وسار فوجد مملكة وسوقاً وناساً يبيعون ويشترون.. إلى آخر القصة المليئة بالأحداث الغريبة اللامعقولة.

وللعامة القدرة على تحويل المعقول من سير الشخصيات الملحمية والدينية إلى اللامعقول، فهم يروون أن أربعة ظهرت لهم قبة دانيال (الأسطورية) فنهلوا من

علومها الاستسرارية وتحدثوا بها فحكم عليهم الملك بالموت فرموا أنفسهم في بركة القصر واختفوا، ثم ظهر ثلاثة منهم في حلب وهم السهروردي والنسيمي والسلاّخ، وظهر الرابع في بغداد وهو الحلاج، وعادوا إلى ما كانوا عليه من أحاديث الأسرار فحكم عليهم بالموت.

3 - السير الشعبية المكتوبة، واللوحات المرسومة التي تصور مشاهد منها، مثل بعض قصص ألف ليلة وليلة التي تنفتح على عوالم حلمية سوريالية، وقصص الزيناتي، وأبي زيد الهلالي، والزير سالم، وحمزة البهلوان.. وغيرها، وتحمل قدراً كبيراً من اللامعقولية في تصورها للبطل كإنسان سوبرمان، وفي أحداثها، وبعضها الآخر يتحدث عن حروب أبطال من الإنس مع جيوش من الجن والسحرة، كما في سيرة الملك سيف، وبطل شعبي آخر يضرب عدوه بالسيف على رأسه فيشطره طولياً شطرين، والعدو ثابت على فرسه غير منتبه إلى الضربة ويقول: "طاشت منك الضربة". فيجيبه البطل: "اهتز يا ملعون" وعندما يهتز يسقط نصفاه على الأرض!

وهناك بعض قصص الأنبياء التي تروى للإعجاز وتؤكد الخروج على النواميس والمنطق المتعارف، كالصخرة التي حبلت في عهد صالح النبي وتمخضت فولدت ناقة، أو عصا القديس التي غرسها في الأرض ولما عاد وجدها مورقة.

4 - وتشكل بعض الممارسات الحقيقية والطقوس مشاهد مسرحية من اللامعقول كحلقات ضرب الشيش، وما يروى عما يفعله البراهمة والفقراء الهنود أو الرجال الصالحون من سير فوق سطح الماء، أو تحقيق حالة انعدام الوزن أو الدفن لأيام طويلة، أو المكوث تحت الماء ساعات، أو قطع المسافات الشاسعة والسفر في الأقطار في لحظات، أو مغادرة الروح للجسم من غير موت والعودة إليه بعد تأدية بعض المهمات.

إذا كانت هذه الظواهر لم تتشكل مسرحاً لدينا فإنها يمكن أن تكون مرتكزاً ومنطلقاً لمسرحٍ لا معقول يحمل خطابه المعرفي، أو على الأقل تجعله ممكناً في الشكل، وغير غريب عن تفكيرنا وتصوراتنا الحاضرة أو الموروثة، وربما يكون مسرح كهذا أكثر إصابة في التعبير عن خافية الوعي لدى الأمة، حيث تختزن الأمة همومها وآلامها، وتمنع إحباطات متعددة تسود منطقة الوعي من أن تظهر.

المؤثرات في نشوء المسرح الطليعي

رحلة طويلة قطعها المسرح على هذه الخشبة السحرية، بدأت مع سوفوكل وأسخيلوس على شواطئ إيجة، وأصبحت حافلة بالفكر والفن والإبداع على يد شكسبير، وكانت هناك رحلة موازية في الشرق وبخاصة المسرح الهندي ومسرح النو الياباني، وفي فرنسا أوصل راسين التراجيديا إلى قمة الكمال، وكان تشيكوف في المسرح الروسي أمة وحده، وفي مصر قطع توفيق الحكيم في التأليف المسرحي رحلة طويلة بدءاً من المسرحيات الواقعية، متسنما القمة في خطه البياني في أهل الكهف وشهرزاد والسلطان الحائر، وكان المسرح في كل بلد يتألق مع شخصية فذّة تدفع به إلى الأمام خطوات واسعة. في المسرح الإيطالي بيرانديللو، وفي المسرح الأمريكي تنيسي وليامز، وفي السويدي سترندنبرغ، وفي الإسباني لوركا.

وقد عرف المسرح في رحلته هذه اتجاهات كثيرة من الكلاسيكية إلى الرومانسية فالرمزية حيث يحملنا موريس مترلنك في مسرحيته الطائر الأزرق إلى عالم من السحر، وكانت الواقعية عند إبسن ثورة على الدموع المهراقة في الأبراج العاطفية العاجية، أما برنارد شو فقد حول المسرح إلى مصنع للأفكار ومنبه للضمائر ومرشد للسلوك الاجتماعي، لكن انحدار الواقعية إلى الطبيعية التي صورت المجتمع شرائح حالكة من السلوك الاجتماعي المرعب، واندلاع الحرب العالمية المدمرة، والتهام الآلة للإنسان في عجلة التقدم الصناعي الأوربي.. كل هذه العوامل دعت إلى ثورة جعلت الفرد مركز الوجود، وحاولت تحريره من ضغط المجتمع، ونشأت اتجاهات جديدة في المسرح كانت إرهاصاً لمجيء المسرح الطليعي، فكان الاتجاه التعبيري عند يوجين أونيل في مسرحيته " القرد الكثيف الشعر: وتركت مسرحية "ثديا تريزياس" لأبولنيير ضجة كبرى عام 1917 بغموضها ورمزيتها المختلطة. لكن ما قدمه السرياليون لم يرض رائدهم أندريه بريتون، حتى إنه لما شاهد عرض " المغنية الصلعاء" ليونيسكو قال: " هذا ما كنا نريده". وجاءت العروض الدادية محاولة تدمير العالم القائم والقضاء على مسلماته وإحلال الفوضى وعالم اللاشيء مكانه، على أن الدادية والسريالية لم تخلقا شيئاً يذكر في المسرح على الرغم من أنهما أبدعتا في الشعر والرسم، وقد استفاد يونسكو أيما استفادة من تجارب الداديين والسرياليين، فجمع ما خلفوه وأضاف إليه ما أضاف،

يقول في ذلك : "كلنا نبتنا من السريالية". وكان للاتجاه الملحمي عند بريخت أثره في كتابات بعض الطليعيين، فأداموف لا يخفي إعجابه ببريخت ، ولكن يونيسكو يقود هجوماً ضده وضد المسرح التعليمي.

وعلى الرغم من أن كتاب الطليعة ينفون تأثرهم بالاتجاه الوجودي في المسرح، إلا أننا نستطيع أن نسجل اشتراك أكثرهم مع الوجوديين في ثلاث نقاط من التفكير هي: 1 - العبث أو غير المعقول هو نسيج حياة الإنسان، فالمرء يعيش في فراغ يهدده العدم، وحياة الإنسان ليس لها غرض مطلق. 2 - الإنسان في عزلة لأنه من الممكن أن تتجمد اللغة وتشل أفكارنا، وهكذا يصبح كل منا في عزلة عن الآخر. 3 - الأشياء من حولنا، وتعددها، تدعو إلى الغثيان لأنها تحد من حريتنا.

ويهاجم يونسكو بشدة سارتر قائلاً : "إنه أعظم المغفلين كمعظم المفكرين يميل إلى القسوة الوحشية ويعجب بها" وتأثر الطليعيين بالوجوديين ينحصر في الموضوع ولا يصل إلى الشكل، ونحن لا نعتبر أنوي وسالاكرو وسارتر وكامي ومونترلان من كتاب اللامعقول، لأنهم يعرضون لا منطقية الكيان الإنساني في شكل منطقي، فهم طليعة في الفكر، لكنهم من حيث الشكل محافظون.

لا نغفل أيضاً تأثر كتاب الطليعة ببيرانديللو، فقد سيطر آنذاك إيمان بأن الإنسان يقع تحت طائفة من الأوهام يظنها الحقيقة، وعرف في إيطاليا آنذاك ما يدعى بمسرح العجائب، ونحن ما نزال نذكر شخصيات بيرانديللو الست التي اقتحمت عليه المسرح.

كما نشير إلى تأثر كتاب الطليعة بتشيكوف وشخصياته التي تعاني من العزلة، وبكافكا والأجواء الكابوسية التي يصورها، وتحطيم الفواصل المكانية.

ومن الممهدين لهذا المسرح أنتونين آرتو الذي نبذ اللغة وأعلن عجزها، ودعا إلى الاستعاضة عنها بالإخراج المسرحي، فهو يريد أن يستغني عن استبداد الكلمة بالحركة والإيماء والملابس واستخدام الأقنعة والديكور والموسيقى والإضاءة، وضمّن ذلك كتابه " المسرح وقرينه". المسرح ليس حلبة لحل المشكلات الاجتماعية والنفسية، المسرح عنده سحر وميتافيزيق وإخراج، وقد دخل مستشفى الأمراض العقلية ثم خرج ومات وهو يعتقد أنه فشل.

ولا نعدم أيضاً لجان كوكتو تأثيراً في نشوء هذا المسرح فقد قدم " باليه استعراض" و"باليه الثور فوق السطح" ومسرحية عروسا برج إيفل" عام 1921 وتتضمن سخرية من الحياة البورجوازية وسخفها.

. . .

ما يكاد عام 1950 يطل حتى كانت معالم المسرح الطليعي قد توضحت، وكانت تعرض آنذاك مسرحية " المغنية الصلعاء" ليونسكو، وتوطدت دعائم هذا المسرح بعرض " انتظار غودو" لصموئيل بيكت بعد ثلاث سنوات. وقد أطلق على هذا المسرح تسميات عديدة هي: اللامعقول، والعبث، والطليعي، والحديث، والتجريبي.

اللامعقول تسمية توضح وجهة نظر التقليديين لهذا المسرح، وإذا كان لامعقولاً من ناحية الشكل فهو يتحدث عن أشياء معقولة جداً، أما العبث فتسمية إن صحت لأعمال الطليعة التي يعظم فيها تأثير الفكر الوجودي فإنها لا تصح لأعمال أخرى.

ربما كانت تسمية "الطليعي" أكثر إصابة، والطليعة في الأصل تعني الكتيبة المتقدمة في الجيش، والتي لها حرية التحرك والعمل ببداهة، والحق إن الظروف التي خلفتها الحربان العالميتان، وملايين القتلى والجرحى والمشوهين والمشردين، وتفاقم الإحساس بعبث الحياة، وتزعزع ثقة الإنسان .. كل ذلك كان مهيئاً لانعكاس يتجلى في أعمال الطليعيين،

فمسرح اللامعقول يسخر بعنف من عبثية الحياة المفعمة بالزيف والكذب، وهو يكشف ما يخفيه البشر من حيوانية مخيفة وراء أحاديثهم المنمقة، وهو يقرر أيضاً لا معقولية الوضع الإنساني بشكل عام، فلو جردنا الإنسان من اهتماماته الحاضرة الجزئية، من ثيابه اليومية الزائفة، ونظرنا إليه نظرة متعمقة لوجدناه كائناً يقلقه الانتظار في " انتظار غودو" لبيكيت أو يتوق إلى الرحيل ولا يرحل في "لعبة النهاية"، أو يتعبه الفرار من الموت في " القاتل بلا أجر" ليونسكو، أو يهرب من الحقيقة في " الخادمتان" لجان جينيه، أو أسير قيود يحس بالجدب والإخفاق والعزلة والشيخوخة المخيفة في " البينغ بونغ" لأداموف أو غير قادر على التجاوب

والاتصال بالآخرين في" الغزو" ، أو كائناً يحس بالغربة والحصار والعزلة يفصله عن الناس حائط وهمي -طبقي فإذا حاول تحطيمه تلقى بصدره المطواة.. هذا في "قصة حديقة الحيوان" لأدوارد إلبي ، لكن الإنسان عند جورج شحادة يتمتع بقدر كبير من البراءة ، وهذه البراءة تدفعه إلى الموت وعلى شفتيه ابتسامة هادئة ، فالموت لا يخيف لأنه حركة في حياة إنسانية طويلة تختزن الفرح.

...

هل يعتبر ألفرد جاري مؤسساً لمسرح الطليعة؟

في عام 1888 طلع ألفرد جاري بمسرحية "أوبو ملكاً" حيث مثلت في مسرح العرائس ، وقد لوحظ آنذاك أنها تعكس ثورة ضد المجتمع ، وثورة ضد الأشكال المسرحية ، وشخصية أوبو تتمثل فيها الصفات البشرية بشكل حاد : الغريزة ، الشهوة ، الغباء ، التشدق بالمثل والفضائل ، الفساد ، الجشع ، الجبن ، الشراهة ، والتفاهة. وقد رسم المؤلف في توجيهاته أن يلبس أوبو قناعاً ، وينطق بصوت ذي رنين خاص ، وأن يستعمل الممثلون رؤوس جياد من الورق.

والمسرحية تفيض بالتهكم على الأخلاقيات المتعارف عليها ، وعلى تراجيديا شكسبير. وقد أتبع جاري مسرحيته هذه بمسرحية " أوبو مقيداً" ساخراً من أسخيلوس في مسرحية "بروميثوس مقيداً" فأوبو في بلاد الحرية يناضل كي يصير عبداً.

ثمة فوضى في القيم ، وعالم مضاد ، فالحرية هي العبودية ، والعبودية هي الحرية ، يذكرنا كل ذلك بالمبالغات والعنف والإغراب الذي نشاهده في حفلات السيرك. يقول جاري : " أردت أن تكون المنصة منذ رفع الستارة مرآة أمام النظارة يرى فيها الرذيل نفسه وله قرنا ثور وجسم تنين بمقدار إفراطه في رذائله". وقد اعتبر أندريه بريتون مسرحية أوبو مسرحية تنبؤية ، وبالفعل فإن ثورة ألفرد جاري تجسدت في مسرحيات يونسكو وبيكيت : الدرس ، الخراتيت ، المغنية الصلعاء ، انتظار غودو.

مهما يكن فإن الصلة التي تجمع بين دعوة أنتونين آرتو (1896 -1948) وما طرحته مسرحية أوبو قوية ، حتى إنه في عام 1926 أسس مسرح ألفرد جاري

بالاشتراك مع روجيه فيتراك وروبير آرون، وحاول من خلال العروض التي قدمها إيجاد مسرح علاجي يخاطب فيه الإنسان بوسائل بدائية سحرية فيها الكثير من القسوة، بحيث تشكل ضاغطاً قوياً على أعصاب المتفرج.

كان آرتو يسعى إلى هدم المسرح القائم: المسرح الغربي القائم على المحاكاة، والنفسي القائم على التحليل النفسي، وكان هذا يستدعي رفض الكلمة ذاتها، أو على الأقل رفض حرفية النص، فالنص مجرد حرف عادي في الأبجدية المسرحية، وكان جانسون باتي قد ندد قبله بطغيان الكلمة، كما رفض الإخراج التقليدي.

وبعد هذا الهدم يحاول إقامة مسرح مضاد، جديد، يحمل قدراً كبيراً من القسوة، مسرح يقوم على نوع من الطقوس السحرية بقصد هدم الحائط الذي يمنع الاتصال، ويفصل بين الإنسان والعالم، وبذلك يتحول المسرح إلى صراع، والإنسان نفسان في حقيقته الداخلية وجسده هو المسرح.

يقول آرتو: " أقترح مسرحاً قائماً على القسوة" ويعرِّف هذا المسرح بقوله: "أقصد بمسرح القسوة مسرحاً صعباً، قاسياً، بالنسبة لي أنا أولاً، ولا يتعلق الأمر على مستوى العرض بتلك القسوة التي يمكن أن يمارسها بعضنا ضد الآخر، بل يتعلق بتلك القسوة التي تمارسها الأشياء ضدنا" والقسوة عنده لا تعني الإرهاب والدم بقدر ما تعني الشقاء الإنساني وعذاب الوجود.

إذا كان الفرد جاري يمثل الأب الأبعد للمسرح الطليعي فإن آرتو يمثل الأب الأقرب، غير أن أداموف هو الوحيد الذي اعترف بتأثير آرتو فيه حتى بعد اتجاهه إلى المسرح السياسي، ولربما أوحى له موت آرتو بمسرحية " الغزو".

وإذا كان بيتر بروك قد أفاد مما كتبه آرتو فإن يونسكو يصر على أن دور آرتو لا يتعدّى بعض التأثيرات الفنية.

جاء مسرح الطليعة انقلاباً كاملاً في الأعراف المسرحية، انقلاباً في المضمون وفي الشكل، ينطوي على رفض للعناصر الدرامية المتعارف عليها، ولهذا أطلق يونسكو على مسرحيته "المغنية الصلعاء" مسرحية عكسية، وقال الناقد لوك استان عن " انتظار غودو: "إن مثل هذا المسرح يمكن أن يدعى المسرح العكسي، أو المسرح المناقض، ولكن يونسكو يعتبر أن المسرح المضاد هو المسرح، أما المسرح

الأرسطي الذي نعرفه فهو الزائف المضاد، لغته أدبية جداً، جميلة جداً، ويقول عن هذه المسرحيات: إنها أنيقة أكثر من اللازم، وهدفه في مسرحه الجديد أن يبحث عن شيء عار، شيء أساسي.

معالم في درب

من الصعب تحديد معالم ثابتة للمسرح الطليعي، لأنه مسرح متجدد، ووجوده كامن في تجدده المستمر، وسنكتفي بإيراد بعض الخطوط العامة التي تلقي الضوء عليه:

1 - اعتمد الطليعيون على الحلم أسلوباً للوصول إلى حقائق لا نصل إليها في اليقظة، فهم يحطمون جدار الواقع ويقضون على المنطقية الزائفة التي نعيشها حتى لتبدو الأمور وكأنها في فوضى شاملة، وكلما كانت المسرحية مبنية على حلم حقيقي كانت أفضل، ويعتبر سترندنبرغ من الذين كان تأثيرهم واضحاً في كتاب اللامعقول بعرضه على المسرح عالماً من الأحلام في مسرحيته "الحلم" ومسرحيته "الطريق إلى دمشق" عام 1940 وقد أكد علم النفس أن العقل الباطن، والحلم وسيلته التعبيرية، يحتوي على قسط من الحقيقة، ربما يكون أكبر مما يظهره العقل الواعي الذي تكون اللغة وسيلته التعبيرية، وكلما كان الحلم أكثر حقيقة كانت المسرحية أكثر أصالة، وأداموف نفسه يفضل مسرحيته "الأستاذ تاران" على مسرحيته "التلاقي" لأن الأولى نبعت من حلم أصيل، في حين أن الثانية كان حلمها مصطنعاً، أما مسرحيته "البينغ بونغ" فتبدو في إيقاعها وأحداثها كحلم حقيقي.

وهكذا فجوهر دعوة الطليعيين تقوم على إنكار منطق العقل الواعي، وهم في ذلك خلفاء السورياليين، فالإنسان عندما ينام يتخلص من ضغط المجتمع والمؤثرات الأخرى، حتى اللغة نفسها تنحل ولا تعود قيداً يكبل أفكاره، هنا يبدأ عقله الباطن في التحرك بحرية أكبر يضبط فيه العلاقات منطق خاص يختلف تماماً عن منطق العقل الواعي. إن الأحداث والشخصيات التي تكون نسيج الحلم هي بشكل ما مربوط بعضها ببعض بخط يبدو لنا في وعينا أنه لا منطقي أو غير معقول، ولكنه يعبر عن فكرة معينة أو عاطفة معينة.

2 - هذا الأسلوب دعاهم إلى تفكيك كل ما هو مركّب ليصلوا إلى نوع من اللامنطقية والانحلال، ففي " البينغ بونغ" لأداموف تحس بأن الأشياء مفككة تفكيكاً عجيباً، أما عند يونسكو فيظهر التفكك في الألفاظ، وعند بيكيت في العلاقات الإنسانية، وفي مسرحيته "لعبة النهاية" يصيب التفكك الشخصيات: فثمة صفيحتا قمامة، في كل منها إنسان هرم، وفي منتصف المسرح أعمى مقعد تماماً، وإلى جانب النافذة "كلوف" لا يستطيع الجلوس.. كأنهم بقية إنسانية تفككت، يفصل ما بينهم اللاحنان واللاعطف.

3 - ثمة تأكيد على إغفال التشبه بالواقع في رسم الشخصيات والمناظر والأحداث. في مسرحية "جاك" ليونسكو نجد روبرت عروس جاك تكشف عن وجهها فإذا هي بثلاثة أنوف، أما السيارات المحطمة في "قرافة السيارات: لفرناندو أرابال فتتحول إلى بيوت ستائرها من الخيش يمارس فيها الجنس والموسيقى الممنوعة، وفي "حكاية فاسكو" لجورج شحادة يقوم الملازم سنبتمبر بالبحث عن خلاّق ساذج ليقوم بمهمة حربية خطيرة..!

4 - لقد تحطم نموذج الشخصية بمعناه التقليدي، وليس الطليعة أول من فعل ذلك فقد سبقهم بيرانديللو وبريشت، والشخصية تتشكل من خلال الصيرورة لا من خلال الكينونة، فهي أبعد ما تكون عن الشخصيات النمطية في المسرح الكلاسيكي، إنها تبحث عن هويتها، ومن خلال التشويه الحاصل عليها تبدو أداة حادة للتعبير عن أفكار الكاتب، وقد استفاد عديد من كتاب المسرح الطليعي في رسم الشخصية من طريقة المونولوغ الداخلي في الرواية، بحيث نجد أن الرسم لا يتم بوساطة الحركة الخارجية وإنما بتيار الشعور والتداعيات، وبذلك تبدو المسرحية ممتدة على مساحة أعرض مما هي عليه ظاهرياً إذا أضفنا الزمن الداخلي الذي تقتضيه التداعيات والأحداث الخلفية إلى الزمن الذي يقتضيه الحدث الخارجي.

ثمة ظاهرة أخرى تتجلى في بروز ثنائية في الشخصيات يجمعها المشهد الواحد، وهي تتتالى في المسرحيات الطليعية وتتضح أكثر في نتاج بيكيت وإلبي، ففي "لعبة النهاية" هام وكلوف، ثم ناج ونل، وفي "قصة حديقة الحيوان" جيري وبيتر، وهذه

الثنائية تحقق وهم الحياة الاجتماعية، وتؤكد العزلة الإنسانية من خلال عبثية الحوار.

5 - اختفى من المسرحية الطليعية الخط البياني في الحبكة، من عرض أحداث وشخصيات فتأزيم فحل، وبدت أغلب هذه المسرحيات وليس فيها حادثة معينة تقع، ولا عقدة تتولد، وإذا كانت بعض الشخصيات تعيش أزمة فهي أزمة فلسفية.

وقد نتج عن ذلك اختفاء الدراما التقليدية، فالصراع هو الأساس في المسرحية التقليدية والمتمثل في أشكال عدة، صراع مع الآلهة، صراع شخصيتين، صراع نفسي، صراع طبقي، صراع مع العادات والتقاليد..الخ، هذا الصراع الذي يؤمن شداً عاطفياً معيناً، وتشويقاً مناسباً، هو غير ضروري عند الطليعيين، فالجذب في المسرحية الطليعية عقلي تؤديه إرادة المتفرج في الانتباه ، أي هو فاعل يقوم به المتفرج نفسه، بينما هو في المسرحية التقليدية منفعل بالنسبة للمتفرج يقوم به كاتب المسرحية بخدعة فنية، من ترتيب للأحداث وحبكها وتأزيمها، وربطها بروابط سببية أو زمنية، فالمتفرج منفعل يجد نفسه على غير إرادة منه مشدوداً إلى المسرحية، ولهذا نجد بعضهم ينسحب أثناء عرض مسرحية ليونسكو، وبعضهم الآخر يجد فسحة من الوقت لينظم أبياتاً من الشعر أثناء عرض "لعبة النهاية" لبيكيت.

6 - ليس من الضروري الإشارة إلى تحطم وحدتي الزمان والمكان فقد حدث هذا قبل دعوة الطليعيين، ولكن من المناسب أن نشير إلى أن الكثير من أعمالهم كانت منفلتة من أسر الزمان والمكان، أو أنها تجري في أمكنة غيبية غير محددة، فالزمن هو زمن الحلم، والمكان هو أرض الحلم، فمسرحية "الأيام السعيدة" لبيكيت تجري على رقعة متسعة تنمو فيها حشائش مشذّبة، تمتد من منتصف ربوة منخفضة، وهناك هوة عمودية، وويني وهي في الخمسين من عمرها مدفونة إلى ما فوق صدرها في منتصف الربوة تماماً، وفي الفصل الثاني تبدو ويني مدفونة حتى رقبتها لا تستطيع أن تدير رأسها أو تحنيه.

وفي "لعبة النهاية" ناج ونل يعيشان في صندوقي قمامة، وفي "حكاية فاسكو" تتعاقب المشاهد في غابة، ساحة قرية صغيرة، مركز قيادة، فغابة.. لكنك تحس بأن الأحداث تجري في أمكنة غير واضحة المعالم.. كأنها في عالم آخر أو بلد مجهول غامض، وأنه ليس هناك ما يدل على زمن معين يمكن أن تعود إليه الأحداث، ففاسكو الحلاق الصغير الضعيف القلب، من قرية صغيرة مجهولة هي "سوسو" يطلبه الميرادور جنرال ليكون بطل الحرب الغامضة ويموت في غير ضجة.

أما الوحدة الثالثة وهي الموضوع، فقد وجد الطليعيون في الميتافيزقيا مجالاً رحباً ورائدهم في ذلك آرتو، ويبدو مسرحه في جوهره ميتافيزيقيا ينفتح على ألم إنساني أصيل وجوهري.

لقد راح الطليعيون ينقلوننا عبر أجواء غامضة ضبابية، وتركزت مهمتهم بمحاولات فنية للإجابة على أسئلة تؤرق روح الإنسان في بحثه الغامض عن معنى الوجود، وعندما يسأل يونسكو عن موضوعات مسرحياته يجيب: " الموت، الهلاك، السن العتية، الجمال، الجنس".

حتى الموضوع أصبح خلية متمورِّة لا تنصب العناصر على توضيح أو تحديد معالمه، يقول أرسطو: " إن الحدث هو مبدأ التراجيديا وروحها" ويرى أن الدراما هي ترتيب الأحداث، ولكن من العبث أن نسأل عن الوحدة الثالثة ومصيرها في المسرحيات الطليعية كلعبة النهاية وانتظار غودو ، فإذا كانت المسرحيات الطليعية تقوم على حدث معين ينمو فإنه في بعض المسرحيات الطليعية كلعبة النهاية وانتظار غودو لا شيء يحدث على الإطلاق، نضيف إلى اللاحدثية في مسرحيتي "جاك" و"المستقبل للبيض" ليونسكو عجز اللغة عن التعبير، حتى تستحيل المسرحية إلى حركات وأصوات معبرة.

7 - والمسرح الطليعي في جوهره نقد اجتماعي وسياسي نرى ذلك في مسرحية "أوبو ملكاً" أو هو بمثابة تفسير للإنسان في علاقته بنفسه وبالآخرين، وكثيراً ما يشير إلى طبيعة وجودية فيه. واستخدام لغة الحياة اليومية للوصول إلى النقد الاجتماعي نجده عند أنصار مسرح الغضب وبخاصة جون أوسبورن، وقد سار في هذا الاتجاه النقدي إدوارد إلبي وأغلب كتاب الطليعة.

في "حكاية فاسكو" إدانة للحروب وانتصار للبراءة والسلام، و"مهاجر بريسبان" تصوير لمجتمع يعيش على البراءة والوداعة وفجأة يصل مهاجر يحمل إليه قيم العالم المادي، وعلى الرغم من أن هذا المهاجر يموت في الليلة التي يصل فيها فإن هذا المجتمع الصغير البريء يصيبه الانشراخ والتصدع ويتخلى فيه الثائرون للشرف الطعين عن ثورتهم، وتموت بنادقهم بالصمت، وذلك من أجل أن يحصلوا على إرث مهاجر غريب، كالاستعمار الذي يحل بالبلد في غفلة من أهله، وعندما يخرج يترك وراءه عوامل التفرقة والشقاق.

إن المعاناة التي عاشتها فئة من كتاب المسرح دفعتهم إلى فضح ما يسود المجتمع من زيف وتناقض ومظاهر لا معقولة، بحيث تقف حياة بعضهم وتجاربهم الشخصية كأصل من الأصول الاجتماعية والفكرية لمسرحهم، لقد كان جان جينيه لقيطاً متشرداً مجرماً ذاق مرارة السجن، ومسرحيته "رقابة مشددة" إفراز طبيعي لذلك، وعاش إدوارد إلبي لقيطاً متبنّى، وعلى الرغم من مظاهر الرخاء التي أحاطه بها والده بالتبني فإنه لم ينس حقده على والديه الطبيعيين.

والتهكم أسلوب فعال به يدمرون المظهر المألوف للحياة والعلاقات الإنسانية، ويبنون على الأنقاض جديدهم، أي هو موقف أخلاقي، ومسرحية "حرباء الراعي" ليونسكو تهكم واضح على النقاد الذين كان يضيق بهم ذرعاً، ويصفهم بالغباء.

وإذا كان الهزل هو حدس اللامعقول فإننا نستطيع أن ننعت المسرحيات الطليعية بأنها مسرحيات كوميدية، ولكنها ليست دعوة إلى الضحك المجاني، وإنما السخرية الأليمة المرة، فثمة تشاؤم وقلق وألم إنساني وشعور بالعزلة والغربة، كل ذلك يصنع منها كوميديا سوداء.

8 - كانت اللغة فارس المسرح التقليدي في إيصال الأفكار إلى الجمهور، لكن دورها لدى بعض كتاب المسرح الطليعي تضاءل، سقطت الألفاظ وفشلت كوسيلة للتعبير، ويتم هدم العلاقات الإرثية بين الألفاظ. فيونسكو يجعل المتفرج في حالة من الاضطراب يؤمن بعدها بعدم جدوى اللغة في الوصول إلى الحقائق، إن كثيراً من الحقائق الرياضية والفيزيائية وحتى الفنية يتم الوصول إليها في معزل عن

اللغـة ، وبالموسيقى تُنقل أحاسيس وصور قد تعجز اللغة عن نقلها ، ومن قبل أعلن آرتو عجز اللغة وأولى الاهتمام للإخراج المسرحي اللاتقليدي.

اللغة عند يونسكو مفككة تعبر عن شخصية لم يعد لها وجود ، وعن شخص قد تحلل ، أما شخصيات بيكيت فإنها تتحدث بلغة غير مفككة لكنها موهونة ، وفي "الأيـام السعيدة" تـصبح الألفـاظ مجرد رموز سـريعة لحـالات وأفكـار معيـنة. نقـرأ المونولوغ التالي الذي تؤديه ويني :

ويني : (تفتح ويـني الـنظارة) إنهـا مـنحة مدهشة (تلبسها) لا ينال منها شيء (تبحث عن فرشاة الأسنان) في اعتقادي (تلتقط الفرشاة) قلت ذلك دائماً (تفحص مقبض الفرشاة) أتمنى لو كنت أمتلكها (تقرأ على المقبض) أصلي نقي..ماذا؟ (تضع الفرشـاة علـى الأرض) آه حسناً (تضع النظارة) يكفيني ما رأيت (تتحسس بلوزتها بحثاً عـن المـنديل) إنـني أفترض (تخرج المـنديل) مـنذ الآن (تفـرد المـنديل (ما هـذه الخطـوط العجيبة؟ (تمسح إحدى عينيها) الويل لي..الويل لي (تمسح الأخرى) حتى أرى مـا أراه (تـبحث عـن الـنظارة)آه أجـل (تلـتقط الـنظارة) لا ينبغـي أن أفقـدها (تـصقلها) أم ينبغـي غلـيّ (تـصقل) الـضوء المقدس (تصقل) يبزغ من جوف الظلام (تـصقل) وميض من ضوء الجحيم (تتوقف عن الصقل وترفع وجهها نحو السماء ، صـمت ، تلقـي برأسـها إلى الـوراء حتى يحاذي ظهرها ، ثم تواصل الصقل ، تتوقـف تنظر ناحية اليمين وراءها ، تميل برأسها للأسفل) هو..وو (صمت ، تبتسم بعذوبة ، تـستدير للأمام وتصقل ، تغيض الابتسامة) إنها منحة مدهشة (تتوقـف عن الصقل) أتمنى لو كنت أمتلكها (تطوي المنديل) حسناً (ترد المنديل إلى بلوزتها) لا أستطيع أن أشكو (تبحث عن النظارة)

مـن الواضـح أن الكاتـب يحـاول التعـبير بالرسـم أكثـر ممـا يحـاول بالكلمـات ، الألفـاظ هنا لا تحمل المهمة الأولى في العمل المسرحي ، ويني الغائصة في الأرض إلى مـا فـوق صـدرها تعـبث بقـراءة كلمـات مكـتوبة علـى فرشاة الأسنان.. "أصلي نقي" ..وهـي تأخـذ الـنظارة وتقـول : "لا ينبغـي أن أفقـدها" ومـع ذلـك تـرفعها عن عينيها وتفقدها للحظات ، ثم تعود للبحث عنها ، ثم تفقدها مرة أخرى .. وهكذا..

ثمة احتضار لفظي يوازي احتضار الإنسانية كلها، وإذا كانت مسرحيات يونسكو تمثل سقوط الألفاظ وتحللها وعجزها، فإن مسرحيات بيكيت تمثل احتضاراً للكلام كما رأى الناقد جان ماري دوميناك.

9 - الإحساس بالعزلة والقلق الوجودي يسيطران على تحرك الشخصيات. يحسب المشاهد أن شخصيات "لعبة النهاية" هم البقية الباقية من عالم تفسخ وتحلل وانقرض، يسيطر على هام الأعمى المقعد إحساس بالعجز والفراغ الكبير، يقول مخاطباً كلوف:

هام: "في بيتي ..يوماً ما.. ستصبح أعمى مثلي، ستجلس مثلي هنا إلى الأبد، ذرة في الفراغ المظلم..ستقول لنفسك: إنني جائع، سأنهض لأحضر شيئاً آكله، ولكنك لن تنهض ولن تحضر شيئاً تأكله، سوف تنظر إلى الجدار لحظة وتقول: سأغمض عيني، ربما أصبت بعض النوم، وربما شعرت بتحسن بعد ذلك، ستغمضها وحين تفتحها لن يكون هناك جدار على الإطلاق.. سوف يحيط بك فراغ لا نهائي، ولن يملأ هذا الفراغ موتى كل العصور الذين يبعثون من القبور".

وشخصيات يونسكو تعيش في عزلة، بل هي لا ترغب في الاتصال، يقول: "شخصيات أعمالي المبكرة لا تريد ولا ترغب في الاتصال". إنها تتصف بالخواء السيكولوجي، وهي ببساطة شخصيات آلية تعيش في عالم لا شخصي. ربما جاءت العزلة من أن شخصياته كما يقول: " ليست سوى أناس يرددون شعارات توفّر عليهم مشقة التفكر"، وهو يرى أن العزلة ضرورية ، يقول: "الناس يشعرون برغبة ملحة إلى العزلة، إن ما يعاني منه العالم الحديث هو الافتقار إلى العزلة".

إن موضوع غربة الإنسان عن واقعه، واستحالة اتصاله بالآخرين أمران يسيطران على أغلب كتابات أصحاب المسرح الحديث.

10 - العبث هو نسيج حياة الإنسان، نحن نعيش حياة لا معنى لها، يحدها الموت من كل جانب، والكاتب الطليعي يفضح عبثية الحياة ويسخر منها.

يرى النقاد أن الطليعيين أخذوا فكرة العبث عن الوجوديين، ويونسكو ينفي تأثره بالوجوديين ويحمل على سارتر، والحق أن كلاً من الوجوديين والطليعيين

استقى هذه الفكرة مما خلفته الظروف التي مرت على أوربا إثر حربين مدمرتين تحطمت فيهما المثل وانهزمت القيم ووُطئت كرامة الإنسان بأقدام البورجوازية المستغلة، حتى أصبح الإنسان مهدداً في وجوده بالوحش المنطلق في أعماقه، هذا الوحش الذي تصوره مسرحيتا يونسكو " القاتل بلا أجر" و"الخرتيت"، ومن تلازم فكرتي الموت والعبث يتولد التشاؤم القاتم الذي يلوِّن نتاج الطليعة.

جورج شحادة هو الوحيد الذي يبدو عالمه زاخراً بالبراءة السمحة.. حتى الموت عنده لم يعد ذلك الشبح المخيف الذي يأخذ علينا كل سبيل، الإنسان عنده يعانق الموت في اطمئنان وسعادة.

ثقل الإحساس بعبثية الحياة يتجلى في مسرحية "الكراسي" فموضوعها ليس كارثة العجوزين أو الرسالة، ويونسكو يؤكد ذلك، وإنما هو فقدان الحياة معناها بالغياب: غياب الأشخاص، غياب الله، غياب المادة، وحلول الفراغ الميتافيزيقي واللاشيئية، وقد عبّر عن ذلك بالعدد الهائل من الكراسي الذي ملأ المسرح.

أما في مسرحية "الجوع والعطش والإنسان" والمركبة من ثلاثة أحلام فإنها تجسِّد قلق الإنسان وخوفه ويأسه، وإحساسه بالضغط والقهر، وخلال ذلك يبرز جوع الإنسان إلى الفرح والحب والمطلق.

11 - والمعرفة التي يقدمها مسرح الطليعة للوجود هي معرفة حدسية، فكاتب اللامعقول يتحاشى المنطق المتعارف عليه لأنه يؤدي إلى معرفة جزئية، أي أن المسرح الطليعي هو مسرح الحقيقة التي تنطلق من الذات؛ أما التقليدي فهو مسرح الحقيقة التي تنطلق من الاستقراء الخارجي للأشياء، ولهذا نجد هذا المسرح يخطو لا على أساس مناقشات ذهنية منطقية أو فلسفية، وإنما على ضوء صور شعرية، فهو أبعد ما يكون عن الوعظ والإرشاد.

يلاحظ المتفرج على الخشبة حركات تحتاج إلى تعليل، فـ "لاكي" خادم بوزو في " انتظار غودو" لا يكف عن أن يضع على الأرض الحقائب والطرود، ثم يرفعها فيضعها من جديد.

ويني في "الأيام السعيدة" تضع النظارة ثم تأخذها مرات، وتفرد المنديل ثم تطويه. وشخصيات في انتظار غودو تتبادل الركلات بلا مبرر، ويذكرنا ذلك

بحركات شارلي شابلن، والشخصيات عند أداموف في تقلب مستمر، فـ "أنيت" في " البينغ بونغ" عشيقة روجر تلعب على الآلة عند مسز دورانتي، ثم تعمل عارضة أزياء، ثم نراها في الحمامات العامة، فبائعة أحذية، فسكرتيرة للرجل الكبير. ومسز دورانتي تمتلك حانة، وفي اليوم التالي حماماً عمومياً، وفي الثالث مدرسة للرقص. ويبرر أداموف هذا التنقل على لسان أنيت بقولها لفيكتور وأرتور: تعرفان إنكما على قدر من الغرابة فعلاً، ما الذي يمنع أن تكون الواحدة مدرسة في يوم ما وبائعة في اليوم التالي، ثم إنكما غيّرتما مهنتيكما أيضاً وهيئتيكما كذلك".

إن الخروج بالمكان والزمان من الحتمية إلى النسبية في طريق بحثهم عن جوهر الحقيقة الإنسانية أوصلهم إلى فكرة نسبية الحقيقة، فليس ثمة حقيقة مطلقة، وقد سبق كافكا إلى إلغاء الفواصل بين الأمكنة حيث يفتح باب المحكمة فيجد المرء نفسه فجأة في كنيسة.

هذا التحرك في المسرحية الطليعية يستمر، حيث تجرى أحداث تتسم بالغموض لا يدرك كنهها، ثم تنتهي المسرحية ولا شيء غير هذه الحركات والشخصيات المتقلبة والأحداث الغامضة الغريبة، لكن ذلك كله يشكل رؤية شعرية، ويسدل الستار، ويبدأ دور المتفرج في مراجعة مشاهداته وتفسيرها ليصل إلى الحقيقة، حقيقته هو، وهذه الصورة الشعرية لدى الكاتب الطليعي هي خير وسيلة للتعبير عن تلك المعرفة الحدسية للوجود.

12 - الإحساس بعبثية الحياة، وإدراك الوجود إدراكاً حدسياً وجه الطليعيين إلى التأليف الدائري، فالمتفرج يشعر بأن الكاتب يرسم دائرة تحاصره وتنغلق عليه وعلى الحياة كلها. في انتظار غودو استمرار في الانتظار وإلحاح في التعبير عن التشابه والرتابة والضجر والتكرار الذي لا ينقطع، وتنتهي "المغنية الصلعاء" من حيث بدأت، وتتكاثر الخراتيت.. كما تتكاثر "الكراسي" حتى تملأ المسرح، و"مهاجر بريسبان" تنتهي مثلما بدأت، حوذي ينثر مهاجراً آخر في ضوء القمر كيفما اتفق، ومسرحية البينغ بونغ تنتهي وكأن كل ما حدث خلال المسرحية كان مجرد حلم حلما به معاً، وتنتهي "لعبة النهاية" كما بدأت، كلوف بلا حراك في جوار الباب لم يرحل، وهام في مقعده وعلى وجهه منديل مغطى بالدماء، وفي "الأيام السعيدة"

يدق الجرس في بدء المسرحية معلناً عن يومٍ سماوي جديد وويني مدفونة في التل إلى منتصفها، وفي الفصل الثاني يدق أيضاً لتستيقظ ويني وتصافح النور المقدس وقد ازداد غوصها في التل حتى رقبتها، وتنتهي المسرحية بأن يدق الجرس أيضاً لتقول ويني: " سيكون يوماً سعيداً آخر" ويشعر المتفرج أن المسرحية يوم أو يومان في سلسلة أيام لا متناهية تحياها البشرية التعسة وأن السعادة لفظ مات معناه منذ زمن طويل فأضحى من غير مدلول، جثة بلا روح، ويني هي الإنسانية الغائصة في الحمأة، وويني ثابتة تدور حول نفسها في حركة عبثية، لكن ويني نفسها هي المسرح.

13 - صحيح أن الكوميديا في المسرح الطليعي سوداء، إلا أن أعماله لا تعكس يأساً بالضرورة كما يعتقد بعضهم، إنه يكشف الستر عن مفاهيم خاطئة، ويقول شيئاً أساسياً وكبيراً، "فالمغنية الصلعاء" تؤكد لنا أن الحياة لا بد أن نحياها لا أن نجترّها، وفي انتظار غودو يبقى استراجون وفلاديمير ينتظران على الرغم من الجو الموئس لوصول غودو، فالأمل أقدس شيء يملكه الإنسان وهو لا يموت، ولما سئل يونسكو عن مسرحية الخراتيت هل تتناول صراع المثل السياسية القائمة آنذاك قال: إنها أوسع من ذلك، إنها تصف الصراع ضد أي نظام ظالم.. ضد أي مبدأ يصبح معبوداً في الشرق أو الغرب".

ومن الطبيعي أن يدعو الطليعيون إلى الحرية الواسعة في المسرح، فيونسكو لا يعترف بوظيفة معينة للمسرح يقول: "الوظيفة الوحيدة للمسرح إذا كان لنا أن نتكلم عن الوظيفة هي أن يكون مسرحاً، هل نسأل الزهرة عن وظيفتها، إنها ببساطة توجد كما توجد الحياة". معنى ذلك أنه لا يؤمن بالالتزام، يقول: "إن العمل الفني هو أولاً وقبل كل شيء مغامرة عقل، هو خلق عالم مستقل بذاته يدخل إلى عالمنا خلال حقائق أساسية وهي التي نراها في أحلامنا وخيالنا".

ربما كانت كتابة مسرحية طليعية أكثر خطورة وصعوبة ، لكنها أكثر حرية، لأنها لا تعتمد على المحاكاة، ولا تبنى على نماذج من الواقع، وإنما تقوم على معرفة حدسية تتجسد في صور شعرية.

هـذه الحـرية الواسعة دفعت يونسكو إلى القول : "لايوجد مسرح طليعة" ؛ ففي الـوقت الـذي يـتمذهب فيه مـسرح الطـليعة يفقـد طليعيـته ، لـيس هـناك مـن قواعد نهائـية ، ومـا يجمـع كـتابه هـو رفض القيود والصياغات القانونية والأشكال الموروثة من المسرح الأرسطي.

14 - كـتاب الطلـيعة جماعة من مغامري الفكر ، مسرحياتهم أخذت تتنفس علـى المسارح الـصغيرة ، في هـذه القاعـات تعـرف الجمهور على يونسكو وبيكيت ، وكـان الـستار يـرفع أمـام اثـني عـشر متفـرجاً عندما كانت مسرحية الكراسي تقدم ، ينسحب منهم ستة أو أكثر تُردُّ لهم أثمان البطاقات.

في بـاريس تجمـع كـتاب الطلـيعة وفـيهم الفرنـسي والرومانـي والإيـرلندي واللبنانـي والقـوقازي يبحـثون عـن إمكانـيات جديـدة للوجـود الإنـساني ، عـن قـيم حقيقية ، وشجاعة فائقة جديدة ينتصر فيها الإنسان على عزلته.

أما في أمريكا فقد ظلت برودواي محافظة على ولائها لمجموعة من نوابغ الحركة المسرحية أمـثال يـوجين أونـيل وثورنـتون وايلـدر وآرثـر ميلـر وتنيسي وليامز ، ولـم تكـن تـسمح لجماعـة الكـوميديا الـسوداء الـتي يـتزعمها إدوارد إلـبي بولـوج أبـوابها لفـترة طويلة ، لأن تعاملهم مع الأشكال الراهنة قائم على الرفض ، وبقيت المسارح الـصغيرة والقاعـات وأسـطحة البـيوت والكـنائس القديمـة مكانـاً لعـرض الأعمـال التجريبية.

وإذا كـان العبث عند يونسكو ورفاقه نتيجة لتناول الوجود تحت ضغط عوامل اجتماعية وسياسـية معيـنة سادت أوربا ، وتحت تأثير فلسفات وجودية عمَّت ؛ فهو تمرد مرتكزاته الفكرية ومفاهيمه واضحة متبلورة إلى حد كبير ، فإن العبث عند إلبي ورفاقه كان مقدمة لتناول الوجود ، فهو تمرد بدئي ، لم تتبلور مفاهيمه بعد.

...

15 - <u>صـموئيل بيكـيت</u> إيـرلندي مـن دوبلـن ، ولـد عـام 1906 واسـتقر في بـاريس عـام 1936 بعـد أن حـصل علـى الإجـازة في الأدب الفرنـسي والأدب الإيطالـي. كـتب معظـم أعمالـه باللغـة الفرنـسية ، وأخـرج له روجيه بلان مسرحيته الأولى "انـتظار غـودو" والثانية "لعبة النهاية" ، وكان تقديم مسرحية طليعية أنذاك فيه

من المخاطر والصعوبات الشيء الكثير، حتى إن روجيه بلان لم يجد في باريس مديراً من مديري المسارح يرضى أن يتحمل المخاطر المالية التي يمكن أن تنجم عن تقديم "لعبة النهاية".

شهرة بيكيت جاءت من مسرحيته "انتظار غودو" وهي مؤلفة من فصلين نجد فيهما فلاديمير واستراجون ينتظران إنساناً غامضاً هو غودو، وفكرة الانتظار كانت موضوع مسرحية موريس مترلينك "العميان" والتي نشرها عام 1890، حيث نجد (12) رجلاً وامرأة عمياً ينتظرون في غابة شمالية قديمة، وفي جو غامض، بلا أمل، قساً هو الدليل ومبعوث العناية، وفجأة يفترسهم حدس غريب بوجود الموت، وفعلاً كان القس جثة هامدة على جذع شجرة، وتنتهي المسرحية كما انتهت مسرحية بيكيت بالعميان أبطال المسرحية وهم ينتظرون.

من هو غودو؟ أهو الله؟ أم هو قوة ما يهب وجودها الحياة معنى؟

أيا كان غودو فالانتظار يستمر في الفصل الأول مختلطاً بالأمل، وفي الفصل الثاني يصبح الانتظار مشوباً باليأس، ومع ذلك يستمر الانتظار، انتظار لا معنى له.

شيء ما يوفر عنصر التشويق في المسرحية، هو ليس الحدث لأنه لا شيء يحدث، وليس حركات الممثلين لأنهم يكررون حركات لا معنى لها، كأنها تعبر عن ضجر الإنسانية المعذبة.

لا شك أنه الانتظار، وحركة الانتظار. المسرحية ستاتيكية (سكونية) ولكن الانتظار متحرك حركة موازية للوجود الإنساني. في نهاية الفصل الثاني نشعر بأن المسرحية ما عادت تحتمل فصلاً آخر لأن حركة الانتظار رسمت فعلاً، وأدرك المشاهد أن انتظار الإنسانية وقلقها سيستمران إلى الأبد. والحق أن كتاب المسرح المعاصر لم يعودوا مقتنعين بوجود الفصل الثالث أو الخامس، فقد أصبحت مسرحياتهم تبنى على فصل واحد أو فصلين، لأن الحياة نفسها ليس فيها فصل ثالث، أي ليس فيها حل حاسم موثوق به.

الشيء نفسه يكرره بيكيت في "لعبة النهاية" الإنسان في انتظار غودو لا يفعل شيئاً، إنه ينتظر المخلّص فقط، وفي لعبة النهاية لا يفعل شيئاً، إنه يريد أن يرحل إلى

المخلص ولكنه لا يرحل، يذكرنا ذلك بـ "الشقيقات الثلاث" لتشيخوف وحلمهن بالرحيل الذي لا يتحقق.

هذه المسرحية أكثر ستاتيكية من الأولى فهي خالية من حركات بوزو ولاكي اللذين يشبهان مهرجي السيرك، أما شخصياتها ناج الجد، وهام الأب، وكلوف الابن فكأنهم آخر أسرة بقيت من تاريخ إنساني منقرض، أو أنهم رموز لعالم بائس كان قائماً. إذ لا شيء يحدث هنا، أو يسود اعتقاد أن كل شيء قد حدث فعلاً قبل ذلك، وأن هذه المسرحية هي النهاية المبتورة لما حدث فعلاً. لا بد أن هام وكلوف قد شهدا أحداثاً هامة من قبل فأصبحا على ما هم عليه، ولكننا لا نعرف عن ذلك شيئاً.

شخصيات بيكيت عامة تعيش في عزلة ميتافيزيقية، ولا تشعر بأي تعاطف فيما بينها، أما الكلام فيشكل في احتضاره الطرف الثاني من معادلة قديمة يشكل احتضار الذات الإنسانية طرفها الأول. هام يعذب كلوف، وناج ونل يمثلان الشيخوخة المقرفة التي تنتظر الموت، الإنسان عندما يبلغ من العمر عتياً وتشل ملكاته العقلية، وتتبدد قواه الجنسية والجسدية، ولا يستطيع القيام بحاجاته الفيزيولوجية الضرورية يصبح أشبه بقمامة. وقد شخص ذلك بيكيت فحشر ناج ونل في صندوقين للقمامة وهما بين الفينة والأخرى يطلبان ثريدهما أو قطعة من البسكويت.

الحركة في هذه المسرحية هي حركة الموت، نشعر شعوراً غامضاً أن العدم يزحف ببطء شديد، الحركة بالضبط هي برودة الموت الزاحفة، كل شيء تلمسه اليد ميت أو هو يموت، حتى الكلب الذي يأخذه هام بيديه كلب ميت غير حي وبثلاثة أرجل، وحركة الموت هي تقدّم الإنسانية نحو بدايتها أو نحو نهايتها، يعبّر عن ذلك "هام" عندما ينادي: "أبي ..أبي". وعندما لا يجيبه أبوه المحشور في صندوق القمامة يقول: "حسن إننا نتقدم (صمت) ونقترب من النهاية(صمت).." ويعبر "هام" عن الألم الإنساني الأزلي حين يدرك أن الفناء مآله، وأن البقاء للأشياء فيقول: "أيتها الضمادة البالية أنت الباقية" ثم يلخص الحقيقة بقوله: "النهاية في البداية ومع ذلك هم يستمرون". لكنها حقيقة مؤلمة، فالاحتضار يبدأ مع الولادة،

والحياة تصبح مجرد عبث لا معنى لها، والمسرحية تبدو كما وصفها بعضهم قصيدة ميتافيزيقية مطوّلة.

. . .

16 - يوجين يونسكو الروماني والمولود من أم فرنسية كان العمود الأساسي الآخر في هيكل المسرح الطليعي، قدم إلى باريس للمرة الثانية عام 1938 لتحضير رسالة في الشعر المعاصر موضوعها "الخطيئة والموت في الأدب الفرنسي منذ بودلير". في عام 1950 قدم مسرحيته "المغنية الصلعاء" وجرى عرضها أمام قاعة خالية، وقدم عام 1951 مسرحية "الدرس" ثم "الكراسي" في العام التالي، ولم يجتذب الناس ويشغلهم إلا بعد أن قدم مسرحية "اميديه" عام 1954.

رفض المحافظون أدبه، وكان جاك جوتييه ناقد الفيجارو ألد أعدائه، وقد نعته يونسكو بأنه تجسيد الغباء في العالم، ومن المناسب أن نشير أن مسرحية بيكيت "انتظار غودو" فهمها سجناء حكم عليهم بالأشغال الشاقة عرضت عليهم عام 1957 ولم يفهمها جوتييه.

ويستمر تقديم مسرحيات يونسكو، وكانت نظرته إلى العالم قاتمة كئيبة كنظرة بيكيت، ثمة أفكار تسيطر عليه منذ صغره: وحدة الإنسان في عالم لا يرحم، حتمية الموت، الزمن الذي يمضي إلى غير رجعة. لقد اكتشف أن كل سعادة فيها صدع أو شق في داخلها يلتهمها، وأن أي إنسان يمكن أن يتحوّل في أية لحظة إلى وحش ضار، فالوحش يخرج من أعماقنا في أي وقت، وهاهو السفاح الغامض الصامت في مسرحيته "القاتل بلا أجر" يتقدم من بيرانجيه شاهراً سكينه، ويتمتم بيرانجيه: " يا إلهي لا يمكن أن يفعل المرء أي شيء.. وماذا يستطيع أن يفعل؟ "

المدينة مهجورة لأن سفّاحاً يعيث فيها فساداً ويجتذب الضحايا بصورة الكولونيل التي يحملها في حقيبته، ولكن من هو هذا لسفاح؟ أهو ادوارد أم المهندس المعماري أم السكير أم الشيخ، وكل منهم يحمل مثل هذه الحقيبة؟ بل يمثل الوحش هؤلاء جميعاً.

إنه في هذه المسرحية يحاول أن يصور تفكك المجتمع الأخلاقي، أما عجز بيرانجيه فيعود إلى أنه يقف على فراغ مسلحاً بأخلاقيات عادية مستهلكة. وهو يمزج

الفكاهة بالأسى ليبرز أمرين: استحالة الفصل بين الملهاة والمأساة في الواقع، وعبثية الوضع الإنساني، وهو بارع في تصوير المجتمع القائم على النفاق وسوء التفاهم والآلية والغباء والعزلة والمجاملات السخيفة، وخلو الحياة من المعنى لأنها تقوم على روتينيات وشعارات وعبارات محفوظة توفر على أصحابها مشقة التفكير.

في المشهد الرابع من المغنية الصلعاء يصل السيد مارتان وزوجته إلى دار مدام سميث معاً لقضاء سهرة، ونفاجأ بأن الزوجين يتعرفان على بعضهما كما يتعرف الغريب على الغريب وكأنهما لم يلتقيا من قبل إلا لقاء عابراً.

السيد مارتان : عفواً سيدتي يبدو لي إن لم أكن مخطئاً أنني سبق أن التقيت بك في مكان ما.

مدام مارتان : وأنا أيضاً يا سيدي يبدو لي أنني التقيت بك في مكان ما.

السيد مارتان : في مانشستر صدفة.

مدام مارتان : هذا جائز فأنا أصلاً من مانشستر.

السيد مارتان : شيء عجيب وأنا أيضاً من مانشستر.

وخلال الحوار يكتشف الزوجان أنهما استقلا القطار نفسه، والمركبة نفسها رقم 8، وجلسا في مقعدين متقابلين، وأن كلا منهما يسكن في شارع برومفيلد، وفي المنزل رقم 19

السيد مارتان : إذن.. فلعلنا التقينا في هذا المنزل يا سيدتي

مدام مارتان : هذا جائز ولكنني لا أتذكر ذلك.

السيد مارتان : شقتي في الطابق الخامس رقم 8

مدام مارتان : شيء عجيب..يا إلهي..شيء غريب.. ويا لها من مصادفة، أنا أيضاً أسكن في الطابق الخامس والشقة رقم 8

ثم يكتشفان معاً أنهما يسكنان غرفة نوم واحدة، وينامان في سرير واحد مغطى بلحاف أحمر.

مدام مارتان : يا لها من مصادفة..من الجائز جداً أننا التقينا هناك وربما الليلة السابقة، لكنني لا

أتذكر ذلك يا سيدي العزيز.

ثم يكتشفان أن لدى كل منهما طفلة صغيرة هي ابنته اسمها "أليس" وعمرها عامان، ولها عين حمراء وعين بيضاء.

السيد مارتان : شيء عجيب ، ويا لها من مصادفة غريبة، لعلها نفس الطفلة يا سيدتي العزيزة.

مدام مارتان : شيء عجيب .. هذا جائز جداً.

وينهض السيد مارتان بعد تفكير طويل في هيئة مهيبة ، وتنهض مدام مارتان ويقتربان من بعض.

السيد مارتان : إذن يا سيدتي العزيزة أعتقد أنه ليس هناك أدنى شك في أننا سبق أن التقينا، وأنت زوجتي أليزابيت، لقد عثرت عليك.

وتقترب منه مدام مارتان ثم يتعانقان بدون حرارة، وتدق ساعة في المسرح دقة هائلة مفزعة، ولكنهما لا يسمعانها، وتقول مدام مارتان لزوجها :

مدام مارتان : دونالد ..أهذا أنت.

ويجلسان في المقعد ويخلدان إلى النوم.

جسد يونسكو زيف المجتمع، وبؤس حال الإنسان وعزلته، وبحث في أعماقه عن الحقيقة المؤلمة، وعرض ذلك في سخرية مرة سوداء، فصور الزوج يعيش مع زوجته يجمعهما فراش واحد غير أن كلاً منهما يعيش قي معزل عن الآخر، ثمة جدار يفصل بينهما، ونحن على يقين من أنهما مازالا منعزلين لم يتعرفا على بعض حتى نهاية المشهد. أليس هذا ما أراده ألفرد جاري ؟ أن يضع أمام كل إنسان حقيقته التي يخفيها.

يغطي الإنسان إخفاقه الكبير، وإحساسه بعبث الحياة، وشعوره بالوحدة، وعدم قدرته على التفاهم مع الآخرين، وبعده عن المعرفة..يغطي كل ذلك بعبارات محفورة يرددها في كل مناسبة، ومجاملات سخيفة، وسلوكيات جنتلمانية أو عاطفية كاذبة يكررها بلا معنى ولا إيمان.

إن عالمي بيكيت ويونسكو مؤسسان على وعي واضح بفراغ الحياة وحاجتها إلى المعنى، وهما يفضحان بقسوة زيف القيم في المجتمعات البورجوازية الأوربية، وما يخفيه الإنسان البورجوازي من وحشية أو خداع أو خواء وراء مظهره الأنيق وكلماته المنمّقة.

17 - طلائع المسرح الطليعي الأوربي أخذت ترد إلينا، كانت هناك ترجمات، وكان هناك احتذاء، ولم تكن الولادة نتيجة التفاعل مع الظروف والحاجة الملحة أو رفض الأشكال المسرحية السائدة، فنحن لا نملك التراث المسرحي الكبير الذي نحاكيه أو نرفضه، ولدى الإنسان العربي مشكلات قومية واجتماعية وسياسية، وهموم يومية، أكثر إلحاحاً من تلك التي حملتها طليعة الغرب.

كتب توفيق الحكيم –من مصر - مسرحيته "يا طالع الشجرة" وقال عنها آنذاك: "إن الاتجاه الذي تسير فيه هذه المسرحية مساير لما يسمى بالمسرح الجديد اليوم في تحرره من الواقعية". ولم يكن ما كتبه الحكيم تحوُّلاً جذرياً وإنما رغبة في سد نقص – كما يرى - في المكتبة العربية المسرحية، أي إنه ينطلق من التقليد وليس الأصالة، يقول: "لولا دواعي النهضة التي تقضي بأن تكون كل أنواع الفن في المسرح وغيره ممثلة لدينا وأن تفتح جميع الأبواب أمام كل السبل والفرق والأساليب حتى يستطيع كل جيل أن يتحرك ويسير، ولولا هذا الاعتبار لما رأيت ضرورة لفتح هذا الباب". والعجيب أنه لا ينصح غيره في السير على هذا الدرب، يقول: " إني أعتقد أن مسرحنا الخاص لم يزل في حاجة ماسة إلى الفن الواقعي إلى سنوات عديدة مقبلة، فنحن لم نفرغ بعد من تصوير وتسجيل مراحل حياتنا الواقعية ومجتمعنا المتطور، ولهذا لا أنصح بهذا اللون غير الواقعي إلا في أضيق الحدود".

ترى هل اللامعقول يعني اللاواقعي؟ أم أنه الواقعي بكل قسوته وألوانه الحقيقية، ولكن من زاوية رؤيوية جديدة؟ أليس في ذلك خلط وعدم تفريق بين واقعية الشكل وواقعية المضمون؟

تذكرني نصيحة الحكيم بنصيحة أبي العتاهية لابنه بعدم التزهد ، وأبو العتاهية شاعر الزهد في العربية ، لكن النقاد يشكون في صدق نواياه في الزهد حتى المعري يقول متشككاً وساخراً :

أبدى العتاهيُّ زهداً وتاب عن حب عتبة

ولما رأي الحكيم أن يكتب مسرحية في هذا المذهب راح يبحث عن أرضية تاريخية أو شعبية له في بلادنا فوجد ذلك في السير الشعبية وبعض أغاني الأطفال مثل أغنية "يا طالع الشجرة/ هات لي معك بقرة/ تحلب وتسقيني/ بالملعقة الصيني" والتي كتب عنها مسرحيته.في هذه المسرحية تغريب للإنسان عن واقعه ، وعزله عما حوله ، واستحالة اتصاله بالآخرين فـ "بهانة" في مسرحية يا طالع الشجرة تفكر في ابنتها التي تولد ، والجنين الذي أسقطته يوماً و"بنهادر"زوجها تشغله شجرة البرتقال ومسكن السحلية الشيخة خضرة ، وثمة جدار يفصل بينهما ، كل منهما يحاور ذاته ويعيش في معزل ، منغلقاً على حلمه.

الزوج : نعم.. هذا السقط الذي حدث ليس على كل حال بشيء ذي بال..إنه لا يعدو أن يكون ثلاث أو أربع ثمرات من البرتقال الأخضر الصغير في حجم البندقة.

الزوجة : كان السقط في الشهر الرابع..كانت البنت قد تكونت وصارت في حجم الكف..إني واثقة من ذلك.

الزوج : نعم ..إني واثق من ذلك ..لأن الأغصان كانت تتحرك ببطء شديد.

الزوجة : نعم ..إنها تتحرك في بطني..شعرت بحركتها ، حركة بنت.

إذن هي تعيش على حلم الأمومة ، وهو يعيش على حلم الخصب ، وكلاهما يحس إحساساً بالعقم ورتابة الحياة ، وخلوها من المعنى ، والضجر ، وقد فقدا معاً عادةَ القلق والاضطراب بعد أن أحيل هو على التقاعد وأصبحت هي عجوزاً عقيماً.

المحقق : أيمكن للإنسان أن يفقد عادة القلق والاضطراب ؟

الزوج : نعم .. عندما يكون مفتش سكة حديد ثلاثين أو أربعين سنة.

غير أن العزلة تبدو هنا تبدو مصطنعة ، كجزء من اللعبة المسرحية ، ولا تعبر عن نظرة الكاتب إلى الوجود ، فهي ليست كما رأينا لدى كتاب الطليعة في الغرب ، وبدلاً من أن يجسد الحكيم العبث في شخصيات وعلاقات طبيعية فإنه يجعل هذه الكلمة مادة للحوار.

الزوج : سأحملها (أي جثة زوجته) وأدفنها تحت الشجرة ولست بنادم على شيء ، حياتها كانت عبثاً..أسقطت ثمرتها ولم تعش إلا على وهم الأمومة.

الدرويش : إنها ليستْ عبثاً ..مادمت ستقدمها غذاء شهياً لشجرتك.

الزوج : صدقت .. من هذه الوجهة نافعة.

الدرويش : إذا كان هنالك عبث ففي حياة الشجرة.

والحكيم لا يوفّر شيئاً مما طرحه كتاب الطليعة ، حتى أسلوب اللغز ونسبية الحقيقة وتعدد التأويلات ، فجثة الزوجة تعود إلى الاختفاء ، ويعود التساؤل من جديد : من القاتل؟ أهو الزوج حقاً؟ وهذا المزج الزمني والمكاني يجعل الأمور أصعب تفسيراً ، غير أن الحكيم وُفّق في رسم الدائرة التي يتحرك عليها الزوج والسحلية والزوجة ، كان يرى زوجته مجرد سحلية تلجأ إلى مسكنها تحت الشجرة.

ومثلما استفاد من الأغنية الطفلية يا طالع الشجرة استفاد أيضاً مما يرويه العامة عن الأولياء فوضع في المسرحية شخصية الشيخ الذي يحضر في الهواء كلما طلبه الزوج ، ويمد يده من نافذة القطار فيلتقط من الهواء مجموعة تذاكر ، حتى لتبدو المسرحية أقرب إلى مسرح الخرافة والعجائب. ربما كان طيران بيرانجيه في مسرحية "السائر في الهواء" ليونسكو يشبه إلى حد ما حضور الدرويش من الهواء ، غير أن الدرويش شخصية منتزعة من التصور الشعبي وموضوعة في المسرحية كفولكلور فقط ، أما بيرانجيه فشخصية فكرية ، كما أن مسرحية يونسكو تنطلق من حلم ارتقاء يبحث فيه الكاتب عن تحقيق معادلة بين الإنسان والعالم بوساطة انعدام الوزن ، فطيران بيرانجيه يكون في البدء أمراً ممتعاً وباعثاً على الدهشة والسعادة ، ثم ما يلبث أن يتحول إلى أمر مقلق ومرعب ، وثمة شعور بالخوف أمام الخوف الذي يهدد العالم متمثلاً بشخصيات ترمز إلى العنف والإرهاب والديكتاتوريات ، هذا الشعور

الذي يسود " السائر في الهواء" يسود أيضاً "الخراتيت" و "القاتل بلا أجر" و "لعبة الموت".

بسبب الرقابة السياسية الصارمة، ونزوع الكتاب إلى اختراق المألوف وكسر القواعد التقليدية في المسرح، والبحث عن خطاب جديد وتشكيلات جمالية جديدة في التعبير تعددت الكتابة في المسرح الطليعي - التجريبي في المسرح العربي فكان منهم في سورية كاتب هذه السطور، ومنهم أيضاً وليد فاضل، وهو كاتب مسرحي من حمص – سورية وكان دائماً يجد في المسرح الطليعي -التجريبي مجالات أرحب لتقديم تراجيديا الحياة غير المعقولة في قوالب من الكوميديا الساخرة المريرة التي تصور امتهان الآلهة الجدد وأقدارها الوضعية للإنسان البسيط الباحث عن أمنه وحريته وعيشه الكريم، فالمحكومون بالقدر وسجناؤه في مسرحه قضية ملحة تتبلور في عدد من أعماله، وهم أبطاله التراجيديون الذين يعبرون عما تعانيه البشرية من سيطرة الآلهة الدموية الشرسة في هذا العصر.

في مسرحية "لميس والقطط"* لوليد فاضل يتناول الكاتب سجناء الأنظمة المعقدة والصارمة التي فرضتها سلطة طاغية وأناطت بأعتى الزبانية من السلطة التنفيذية مراقبة تطبيقها. هذه الأنظمة والقوانين التي فرضتها قوى مهيمنة ليست خارجية وإنما هي وطنية وذات قربى، تفقد الفرد الحد الأدنى من حريته.

تبدو لميس في دارها التي تحرسها قطط متوحشة سجينة نظام صارم وضعته لها أختها الكبيرة عفراء. لقد رسمت لها شبكة خطوط تسير عليها هي بمثابة متاهة، وتحركها في الغرفة من مكان إلى آخر عبر الخطوط المسموحة يقتضي أضعاف الزمن العادي، وحددت لها ما هو مسموح وما هو ممنوع استعماله أو لمسه. حتى المذياع والصحف والكتب هي من المحظورات.

لميس : آه علي أن أقوم بكل شيء في هذا المنزل، الطهي، التنظيف،

---

* سلسلو مسرحيات عربية (10)وزارةالثقافة. دمشق. 1986

الترتيب، وإلا غضبت سيدتي وسلطت عليّ قططها السوداء المتوحشة .. لقد حددت لي طرقاً للمسير ضمنها في المنزل، وأنا لا أستطيع مخالفة تلك الطرق، وإلا علقت في خطوط تلك الطرق، وأبقى محاصرة حتى تأتي السيدة وتفكني من الدائرة المحيطة بي، لو لمست هذا الوعاء الخزفي لتجمدت يدي في الحال وصارت خزفاً، إن هذا محظور عليّ يحق لي الجلوس على هذا الكرسي، لو جلست على كرسي آخر لتجمدت في الحال.

.. المذياع لا يمكن أن ألمسه وإلا تجمدت يدي في الحال، وهناك التلفزيون محظور عليّ لمسه .. آه، القراءة، محظور عليّ القراءة، قراءة صحيفة أو كتاب.

وعندما تتزوج لميس من عماد رجل الأعمال تزداد القيود المفروضة عليها، وهي في هذه المرة باسم الشرف ومنع الخيانة الزوجية.

عماد : إنني رجل أعمال، أقضي معظم أوقاتي في السفر خارج البلاد، لذلك يجب أن أطمئن أن مؤخرتي مصونة محفوظة لا يجري العبث بها، وهل هناك خير من القطط السيامية المتوحشة لحماية ظهر الإنسان.

غير أن ثمة أملاً - أحيانا، وليس دائماً في أعماله - يبسطه الكاتب أمام المتفرج للخلاص من أسر القدر الوضعي الاجتماعي والسياسي، ويتمثل دائماً في الشباب المثقف الذين يحملون بذور الوعي الثوري والفكر الجديد. وفي هذه المسرحية يحضر خليل وحنان الطالبان في كلية الصحافة ليخلصا لميساً من قططها المتوحشة، وتنزل الستارة على لميس وهي تطرد القطط بالمكنسة خارج الدار.

وفي مسرحيته "الخفاش"* يعزف الموضوع نفسه ولكن على وتر مغاير مستفيداً من مسرح القسوة، مسرح أنتونين أرتو، مستخدماً الأقنعة التي يمثل شكلها الباطنَ الحقيقي لحاملها الإنسان العصري المتوحش، فهنالك جرذ المال، والذئب الوالغ في الدم، والتمساح، والقرد، والثعلب، والسيد هـ المركب من عدة حيوانات.

---

* سلسلة مسرحيات عربية (12) وزارة الثقافة. دمشق 1992

إنه وبمنتهى القسوة والسخرية التي نعرفها فيه ينبش عن طريق الأقنعة وتصرفات وحوارات حامليها الجانب الحيواني المخبوء في الشخوص التي تتحكم في أقدار الناس ،

السيد "هـ" مدير إحدى الشركات تظهر في جسمه تحولات هي موازية لتحولاته النفسية الداخلية ، وتفحشه في عالم الاقتصاد والمال ، فقد أصبح له حوافر تيس ورائحته ، وقرنا ثور ، ، فخنزير مجنح بجناحي نسر. وبملياراته العشرة وتحولاته أصبح مؤهلاً للدخول إلى نادي الوردة الزرقاء والحصول على بطاقة العضوية ، وهنا نجده يتشرنق ثم يخرج من البيضة وقد تحول إلى خفاش مصاص للدماء ، وتجري تحولات حيوانية أخرى لمن حوله ، أما الكائن الوحيد الذي لم يصبه التحول فهو زيزي المومس الجميلة في بيت السيد (هـ) ، ولكن هذه يلتهمها مندوبو نادي الوردة الزرقاء وهم الرجل التمساح والرجل الذئب والرجل الجرذ. فهذه العصابة تلتهم الإنسانية برمتها.

عندما يتحول السيد هـ إلى خفاش لا يستطيع أن يعيش إلا على الدم الإنساني فإنه لا يكتفي بالتهام الناس والشركات وإنما يقوم أيضاً بالتهام عماله ، فهو يمص دمهم في الليل ، ويموتون بالمئات ، ليستورد بدلاً منهم عمالاً آليين

هـ : إننا نفتح عهداً جديداً ، مضى زمن العامل الإنسان وأتى زمن العامل الآلي ، إنه عهد الأتمتة.

عبد النور : والمعامل يا سيدي؟

هـ : سيجري تعديلها لتصبح مهيأة للتلاؤم مع الإنسان الآلي.. إننا نخطو الخطوة الحاسمة ، نقطع الحبل السري الذي يشدنا للإنسان.

إذن.. مجمع الآلهة والأرباب يعود في هذا العصر من جديد : البشرية محكومة بأرباب المال وصراعاتهم ، وهؤلاء الأرباب محكومون بقوانين العجل الذهبي وقوة زيوس الجديد الذي يحكم العالم من خلال ناديه ، نادي الوردة الزرقاء. والإنسان في النهاية ، الإنسان الكادح البسيط ، الإنسان الباحث عن حياة حرة كريمة ، هو الضحية.

يلخص إدوارد البي أزمة المسرح المعاصر في أن الجمهور لا يريد خروجاً على القيم السائدة في المسرح، فهو يريد أن يتسلى لا أن ينزعج، إنه لا يبحث عن أي نوع من المغامرة، وإنما يريد أن يرى تأكيداً على المحافظة على الحالة الراهنة.

لكن الكاتب يبقى رائداً للجمهور .. وليس العكس.

وكي نحقق قدراً من الإقناع في أطروحاتنا لا بد أن نضع في الاعتبار أن أي شكل من أشكال المسرح الطليعي يجب أن يكون منبعثاً من ذات الكاتب الذي يصور العالم في داخله، ويتفاعل معه، ويحس بصدق المجتمع الذي يعيشه بفكره وتناقضاته وصراعاته، ويواكب ذلك إيمان عميق بالتجديد المستمر على مستويي الشكل والمضمون.

وإذا كان الكاتب الطليعي في الغرب قد انطلق من ظروف الحياة التي يعيشها هناك فعكست أعماله شعوراً بالعزلة، وإحساساً بعبثية الحياة، فإن الأصالة تفرض أن ننطلق نحن من الظروف الاجتماعية والسياسية التي يعيشها الإنسان العربي، وبهذا يجد الكاتب نفسه ملتزماً بالضرورة، وتصبح هذه التجربة المسرحية ليست مغامرة فحسب على مستوى الشكل، وإنما هي تجربة واقعية نابعة من رؤية فكرية واضحة للإنسان والحياة، وهكذا يتحمل الكاتب المسرحي مسؤوليته في الكشف والثورة والتغيير إزاء كل ما هو سائد من قيم وتصورات وأشكال يشكل بقاؤها منعاً لحركة التقدم الإنساني. ولا شيء يمنع من الثورة على أشكال ومضامين قديمة في المسرح، لا شيء يمنع من المغامرة والتجريب والاستفادة من أحدث التجارب المسرحية في العالم.

كل شيء يدفعنا إلى أن نبحث عما هو جديد ومتجدد، وكما يقول الناقد جايتون بيكون: " إنه ما من شيء ذي بال في الأدب سوى الجديد".

المسرح واتجاهات ما بعد الحداثة

عندما ظهر مسرح الطليعة عند يونسكو وبيكيت وآرابال وأداموف وغيرهم كان ثورة على المسرح الأرسطي واعتبره بعض منظّريه مسرحاً عكسياً، واختلف آخرون في تسميته: الطليعي، اللامعقول، التجريبي، العبث. وكان مواكباً لتيار الحداثة وما شهدته أوربا من تبدلات جذرية بعد حربين عالميتين مدمرتين، وتساءل كثيرون: وماذا بعد مسرح الطليعة؟ إلى أن ظهر تيار ما بعد الحداثة، وواكبه في المسرح تيار ما بعد التجريب.

الغرب منذ ستينات القرن الماضي يشهد في العلم، والفنون ومنها المسرح، والاجتماع وحتى في السياسة مراجعات جذرية ومحاكمات للعديد من المسلمات والتصورات والمفاهيم والنظريات التي سادت ردحاً طويلاً من الزمن. إنه منذ سيادة تيارات الحداثة وما بعدها يدخل في حوار واختلاف مع ذاته، والسؤال: هل يشكل تيار ما بعد الحداثة مشروعاً فكرياً ونسقاً ثقافياً واضح الملامح أم أنه مجرد تمرد صاعق قد يؤدي في النهاية إذا لم ينظمه نسق ثقافي واضح الأهداف والأبعاد إلى نوع من الفوضى والتدمير.

تميز اتجاه ما بعد الحداثة بتدمير المركز والمرجعيات، فإذا كان الإله هو المركز في أغلب تيارات ما قبل الحداثة، والإنسان هو المركز في تيار الحداثة، فإن تيار ما بعد الحداثة دعا إلى اللامبالاة بهما ورفض مركزيتهما، وإلى خيانة المقولات والمفاهيم الكبرى كالإنسانية والدين والأخلاق والوطنية والحب..الخ كما دعا إلى كتابة نص لا مرجعية له، وهو اتجاه في جوهره تدميري دادائي لا يطرح بديلاً، يسير إلى تدمير كل ما هو سائد ومتعارف من مقولات ومفاهيم وأنماط وإحلال نوع من الفوضى والعدمية في الوجود الإنساني، وكان لابد لذلك أن يجد انعكاسه في المسرح وتقديم مفاهيم جديدة في الحرية، ففي مسرحية نساء سعد الله ونوس للفرقة اللبنانية في

مهرجان دمشق المسرحي 2004 لم تجد المخرجة حرجاً في أن تعرض مشاهد المضاجعة والسحاق وشبق المرأة وتحسسها وتلذذها بجسدها أمام المتفرج. كما أنه في العرض المصري " فيدرا" في مهرجان عمون 2002لم يجد المخرج حرجاً في الدعوة إلى الاتصال الجنسي بالمحرمات ثم استفتاء الجمهور بكل جرأة في هذه الأطروحات.

مصطلح ما بعد الحداثة طرح لأول مرة في كتاب "حالة ما بعد الحداثة" لفرانسوا ليوتار عام 1979، ولكنه كمفهوم تشكلت بذوره الأولى في رحم الحداثة، ويحدد ليوتار خصائص هذه الحركة في جملة أمور منها التشكيك في السرديات الكبرى، وإلغاء التاريخ والخصوصية الثقافية والبناء الدرامي السردي، وموت الشخصية وإلغاء الحبكة المسرحية، والاعتماد في العرض على الموسيقا والمؤثرات الصوتية والصور المرئية من مختلف وسائل الاتصال، وهي تخلط في عروضها المسرحية بين الأجناس الأدبية والفنية والتعبيرية حيث نجد في العرض الواحد الحوار والغناء والموسيقى والقصة والقصيدة والرسم والنحت، وإحالات إلى نصوص متعددة، ومن هذا التشظي تتشكل توليفة مسرحية. وهي حركة شديدة التشظي والتفكك، وتقوم على نصوص توليفية ونصوص قابلة للتفكك والتشكيك، وعروض أدائية تحتفي بالجسد وبفوضى الجسد، ومبدأ الفوضى القصدية يطال أيضاً الديكور حيث يمكن أن يجتمع في الفضاء المسرحي الأعمدة الأثرية والزخرفة الحديثة والمواد الصناعية بغاية خلق فوضى بصرية منظمة تهدف إلى عدم الانسجام. وهي ترفض خدعة الهوية الكلية الموحدة في المجتمع الإنساني لتؤكد على تعدد الهويات والاحتفاء بسماع صوت المضطهدين والمهمشين في المجتمعات الإنسانية كما نرى في مسرح المضطهدين عند أوغستو بوال.

من كتّاب ما بعد الحداثة أورتون ومن مسرحياته " الترفيه عن السيد سلون" و" الغنيمة" و" مارآه رئيس الخدم" وهي مسرحيات إشكالية يمكن قراءتها بأساليب مختلفة. وهو في مسرحياته كما يرى بعضهم يشجع تحرير الطاقة الجنسية بوصفها احتفالاً بالفوضى الكرنفالية، والأخلاق المابعد حداثية تتبلور في المنافسة الصريحة بين شخصيات المسرحية لإشباع رغبات الذات من جنس وشذوذ جنسي. وفي ظل غياب الضوابط والقيم الأخلاقية المطلقة لا تملك الشخصيات إلا أن تؤكد أن أسلوبها في الممارسة الجنسية هو الأسلوب الصحيح. النظام التقليدي للقانون

والأخلاقيات يختفي ولا يبقى سوى عالم لا يحوى ظواهر أخلاقية وإنما مجرد تفسيرات أخلاقية للظواهر.

في مجتمع ما بعد الحداثة ينفصل الدال عن المدلول، وجميع مزاعم الحقيقة تتحول إلى زيف، ففي مسرحية "سلون "مثلاً ثمة علاقة غرامية بين سلون وكاث لكن السلوك (أي المدلول) الذي يعبر عن الحب لا يحتاج لأن يرتبط بالضرورة بأي نوع من عواطف الحب (أي الدال)، وفي المسرح نعلم أن قطعة من الخشب الملون تدل على نافذة، لكن ذلك يتم تدميره لنستمتع بلعب الدوال الزائفة، أما سلوك الممثلين في العرض المسرحي فما هو إلا عملية إنتاج دوال عواطف دون مدلولاتهات، وهكذا في ظل غياب الحقيقة (أو زيفها) تعتبر الظواهر بدائل مرضية.

التدمير الذي شهده النص المسرحي على يد كتاب الطليعة انطلاقاً من أن اللغة الأنيقة ماعادت ملائمة للتعبير عن التدمير الذي لحق بالنفس الإنسانية وبالعلاقات الاجتماعية.. هذا التدمير في اتجاهات مابعد التجريب تعدى مفردات النص إلى مفردات العرض المسرحي. هذا هو المفهوم الجديد للدراما، حتى إن أحد دعاة هذا الاتجاه من المسرحيين العرب وهو توفيق الجبالي - المسرح الجديد - ينعى على العروض المقولبة على النص التقليدي أنها لا تحتوى إلا القدر اليسير من الدراما، ويصفها بأنها مسرح ميت. بمعنى أنه أخذ القالب الغربي وقعد فيه ومات فيه.

البحث عن مسرح جديد وعن مكان مسرحي خارج المكان المشيد أصبح هدف المسرحيين الذين تبنّوا تيار ما بعد الحداثة أو الطليعية الجديدة وذلك منذ ستينات القرن العشرين.

مسرح الموت وتدمير مفردات العرض المسرحي

ليس بالأمر السهل تحديد إبداعات المسرحي البولندي تادووش كانتور، فهو رسام ومخرج سينوغراف وممثل ومنظّر في الفنون التشكيلية والمسرحية، وهو مبدع مسرح الهابننج التجريبي.

منذ الأربعينات وحتى نهايات القرن العشرين ووفاته عام 1992م كان كانتور يمثل الطليعية الجديدة أو التجريب المسرحي الحديث . وليس في الإمكان تحديد فنه داخل إطار معين ولكنه يجمع ما بين الأصالة والذاتية والاستقلال مع انفتاح على إبداعات الآخرين . وفي أعماله تجتمع البنيوية والسريالية والرمزية والدادية والتعبيرية ، من غير أن ينتسب مسرحه إلى واحدة منها. إن إبداعاته تتسم بالشمولية وتمنحنا في الوقت نفسه معطيات متعددة ومتنوعة لرؤية الفنان لفنه والقائمة على رفض الثيمات والقوالب الجاهزة لأنساق الإبداع وبرمجة العمل الفني وحتى رفض الاحتراف المهني في الفن ، وعلى هذا التدمير لمفردات العرض المسرحي يبني كانتور مسرحه التجريبي.

وضع يان كووسوفيتش كتاباً عن كانتور ومسرحه وفيه يستعرض حياته منذ ولادته عام 1915م في مدينة فيلوبولي شرقي بولندا . ولأن أباه ذهب إلى الحرب ولم يعد فقد عاش مع أمه عند شقيق جدته وكان قسيساً يسكن في الكنيسة ، هناك اطلع على عالم زاخر بالأسرار والشخوص العرائسية التي تمثل حواريي المسيح(ع). وفي مدينة تارنوف تابع دراسته وبدأت محاولاته في الرسم، ثم التحق بأكاديمية الفنون الجميلة عام 1934م. وفي "الأتيلييه " الذي كان يشرف عليه الفنان السينوغرافي الشهير كارول فريتش الخبير في المسرحين الأوربي والآسيوي طور كانتور مفردات لغته الفنية. يقول: " كان يروق لنا أن نرسم على مادة القماش ، على الورق ، فوق الجدران ، أن نصمم ، نلصق المانيكانات ".

خلال الحرب العالمية الثانية أسس كانتور مسرحا سريا أطلق عليه اسم "مسرح ما تحت الأرض " وكانت فترة الاحتلال النازي لبولندا مرحلة يدرس خلالها كانتور فكرة "الطليعية " في الفن . وعلى الرغم من إغلاق المحتل للمسارح ومنعه تقديم العروض المسرحية فإن كانتور استطاع إن يقدم مسرحية " عودة أوديسيوس " في شقة خاصة ، وعن العرض يقول: " أضفت بعض المقاطع من الحياة اليومية مفزعة وبشعة : دكك منخورة ، أسلاك حديدية ، عجلة عربة متهالكة ، حوض غسيل مستهلك" . بعد الحرب يبدأ التدخل الحكومي بالفن باسم الواقعية الاشتراكية ، ويمتنع كانتور من الاشتراك في الحياة الفنية فيحرم من درجته العلمية

وعمله كأستاذ في الأكاديمية. ثم يعود عام 1955 للعمل كفنان تشكيلي وسينوغراف.

يمكن أن نلخص السمات العامة لمسرح كانتور أو كما يسميه المسرح المستقل ، والذاتي. فيما يلي :

- إحلال الأفكار الدائمة التي تدور في فلك الحركة محل الأفكار الملفوظة.
- الإنسان هو أحد ميادين الإبداع المسرحي.
- المسرح المستقل هو ميدان للفنون ولكل ما هو خارج الملفوظ، بمعنى أنه ليس تفسيراً مسرحياً للأدب.
- البحث عن مكان مسرحي خارج المكان المشيد. فالمسرح في شكله الحاضر صنيعة مصطنعة. يقول : " إنني أشعر بالخجل وأنا جالس على مقعد مريح في الصالة". والنظريات المسرحية تصاغ بشكل يتناسب مع هذا المكان الذي لم يعد يحتمله أحد. أما اعتبار المسرح مؤسسة فنية فهو فكرة مسبوقة خادعة.
- الفضاء المسرحي في المسرح المستقل يجب أن يكون مرتبطاً أشد الارتباط بالحياة والحقيقة وليس بتقديم مسرحيات أدبية درامية.
- إن جوهر مفهوم استقلالية هذا المسرح ليست هدفاً بل إنه يحمل سمة تطبيقية تقوم على نبذ المبادئ والأنظمة التقليدية والمصطلحات الفنية السلفية مثل : الديكور والسينوغرافيا .. فهي مصطلحات لا ضرورة لها في هذا المسرح ، وما يخصها ينبغي أن يتواصل ويلتحم إلى حد الذوبان داخل المادة المسرحية العامة.
- الممثل في مسرح كانتور هاوٍ غير محترف، لا يشكل أدواره، لا يبدع شخوصا، لا يقلدها، ليس نسخة وفية ولا هو إعادة إنتاج لأدوار قرر أن يمثلها. ولأن كانتور يريد أن يحتفظ بطزاجة الإنسان ، أي لا يمثل، لذا فإن الممثلين عنده هم مجموعة من الفنانين التشكيليين المشهورين . المصورين والنحاتين. وجماعة من البشر العاديين غير المتعلمين الذين لا يعرفون شيئا عن التمثيل. إنه بذلك يحقق حرية الحركة والفعل عند الممثل. ثم يقوم كانتور بتشكيل ممثليه كما يريد فهم مجرد منفذين.

- علاقة الممثل مع المادة يجب أن تقوم على مايلي : إن جسد الممثل وحركته تأخذ شرعيتها من كل مسطح ، ومن كل خط تبنيه على خشبة المسرح ، والحركة تتوالد في حركات متتالية ، تخرج من شخصية لتدخل في نسيج وحركة شخصية أخرى ، وبهذا ينشأ نسق حركي محدد بعيد عن الصيغ التعبيرية المتوازية.

- إلغاء المسافة بين خشبة المسرح وصالة المتفرجين ، وإلغاء الراما Foot Lights وأطر خشبة المسرح ومقدمة المسرح . إن حركة الإصلاح الكبرى والمسرح الطليعي التجريبي لم يستطيعا أن يحلا هذه المشكلة والتي تتلخص فيما يلي : " في وضعية الواقعية هنالك وهم كامل وخيال كامل ، فالمتفرج يعي أن ما يشاهد حدوثه في إطار مسرح العلبة الإيطالي ما هو إلا وهم ولذلك يكون المتفرج ملاحظاً عادياً ، مجرد متفرج. لهذا فإن أهم قضية بالنسبة لكانتور هي تحقيق اشتراك المتفرج في العرض ذاته.

- يؤكد كانتور على خيبة الأمل في اكتشاف الواقع الجاهز ، ويتكلم عن تزايد الفكر والذاكرة الزمن في مسرحه ، حتى إن أرواح الموتى تظهر مع الممثلين بشكل مانيكانات ولهذا سمي بمسرح الموت ، هكذا تختلط الحقيقة بالوهم ، وهو يزيد من اتساع رقعة هذا المفهوم ويمنحه معنى واسعاً ويتضمن مجالاته للفهم التقليدي للعرض المسرحي.يقول كانتور : " لقد اكتشفت شيئاً جديداً ، وهو أن الوهم عدا معناه التقليدي يتضمن معنى ميتافيزيقياً وهذا الجانب الميتافيزيقي للوهم هو التكرار . وإن هذا التكرار هو خصوصية الفن ، وإن الوهم أي الفن يتعامل معه كانتور كما لو أنه فصل يقوم على نزع حدث ما من زمنه التاريخي ووضعه في زمن العمل الإبداعي أي العرض المسرحي . والفن جزء من أجزاء الوهم يقدم بشكل تكراري يقول كانتور :

وكأنه طقس يقبع في الطرف الآخر من الحياة
مختلط في اتفاق مع الموت
في هذه اللحظة يمكن أن نضيف
إن التكرار ما هو إلا خصوصية الفن

التلقائية و مسرح الهابننغ

في المسرح البدئي كانت تتوفر شروط الفرجة المسرحية من قصد المشاهدة والتزمين والإعداد المسبق واختيار المشاركين في التمثيل وتهيئة الفضاء المسرحي، وهو يتفرد عن المسرح المقنن بالمشاركة العفوية الفعالة والمفتوحة بين الجمهور والممثلين، وهذا ما تقتضيه طبيعته الفنية، وطبيعة فرجته، القائمتان ليس على سقوط الجدران الأربعة للمسرح فحسب وإنما على سقوط الجدران بين المسرح وهذه الفنون المتعوية. كانت الفرجة المسرحية أشبه بطقوس السحر، وكانت عروض الديثرام (الأمدوحة) وهي نوع من الدراما الغنائية البدئية تستخدم الجوقة الضخمة بلا أقنعة ولا أزياء، تسبق عروض مسابقات التراجيديا والكوميديا وتحتل اليومين الأوليين من أعياد ديونيسوس. أما العروض الساتيرية فكانت تستخدم الرقص الغرائبي والغناء وتبادل النكات، فهي نوع من التراجيديا الشعبية المسلية تتألف جوقتها من الساتير وهم شخوص بوجه إنسان وذيل حصان وأرجل ماعز، يقودهم سيلين والد ديونيسيوس بالتبني.

لقد أفلح المسرح برعاية السلطة السياسية إلى اقتياد الاحتفالات الباخوسية -الديونيسية إلى الحلبة المغلقة حيث الجمهور الملزم بالجلوس على المقاعد والمنضبط بقواعد لعبة جعلته متفرجاً متلقياً لا مشاركاً فعّالاً. وكان لابد للحاكم أن يقدم شيئاً للعامة الذين أقصاهم عن عملية الفعل المسرحي من أن يعوِّضهم بمكتسبات صغيرة ومتع ترفيهية فكانت المسابقات المسرحية، وكان الدخول المجاني إلى المسرح أو المدعوم البطاقة من مؤسسة الدعم الثيوريكون، بل وكان النص المكتوب الذي يمكن الاطلاع عليه ومراقبته قبل العرض.

الفنون المتعوية من غناء وموسيقى ورقص والتي كانت جزءا عضوياً من العمل في المسرح البدئي أصبحت في المسرح المقنن جزءاً متمماً أو إضافياً أو عضوياً بحدود العرض، ولكن لابد من الإقرار بأن المسرح إن كان قد فقد طزاجته الأولى فإنه خلال مسيرته التالية قد حقق انتصارات باهرة وجعل من هذه الفنون ومن فنون أخرى كالعمارة، والرسم بالتصوير والإضاءة، والأزياء، والتعبير بالجسد، جزءاً من لغة العرض ومفرداته محافظاً بذلك على قدر من السحر الأول.

في الشرق ,وبخاصة شرقي المتوسط وما بين النهرين وفارس والهند ظل المسرح البدئي مستمراً في الطقوس الدينية والشعبية منها ما هو خاص بالإله الهندي كريشنا ومعبودات أخرى، ومنها ما يتحدث عن عودة كيخسرو في فارس، ومنها الطقوس التموزية الاحتفالية شرقي المتوسط، وطقوس أخرى خاصة بأرباب المنطقة مثل حدد وسين وشمش ودجن وبعل.

النصوص والنقوش المكتشفة في ماري وإيبلا أوغاريت تؤكد قيام هذه الطقوس، بل إن هنالك من الأسباب ما يدعونا إلى أن نرى في رسوم هذه الأرباب شخصيات مسرحية انتزعت من الطقوس الاحتفالية قام بتثبيتها في الأذهان إزميل النقاش الأول، وهي غالبا ما تكون مبرزة في إطار مشهدي كأن تلبس الشخصية قناعاً ينتهي في الأعلى بقرني ثور، وتحمل بيدها ما يدل على ربوبيتها كالمنشار والرمح الذي ينتهي برأس أفعى، ويكون في المشهد أشخاص يقدمون القرابين لهذه الشخصية التي تمثل واحدة من صفات " إيل" كبير الآلهة.

الفنون المتعوية من رقص وغناء وموسيقى في المشهد التشخيصي كانت واحدة من لغة الطقس المسرح الاحتفالي البدئي والموظفة لمخاطبة هذه الصفة الربوبية، ومع نزوع العقل البشري إلى التجريد والتوحيد، وتخليص الديانات السماوية له من شوائب الشرك احتلت الملائكة مكان الأرباب فهناك ملاك للموت وملائكة للمطر، أما مالك خازن النار فيقابل في ديانات ما بين النهرين أركيشيجال إلهة العالم الأسفل.

الرواسب المتراكمة عبر السنين في الذاكرة الجمعية لم تتلاش تماماً فقد وجدت لها منفذاً إلى الاحتفالات الطقسية الشعبية في أيام ما قبل الصوم المسيحي، وفي عيد البربارة، وفي التعزية الحسينية، وفي احتفالات النيروز وانبعاث الربيع، وهي بشكل ما إعادة إنتاج وارتقاء وتركيب جديد لتشخيص قديم يتحدث عن موت وانبعاث الإله دوموزي، وقد بقي هذا المشهد وتجلياته فيما بعد حاراً بالكلمة والتمثيل والرقص والغناء والموسيقى في فضاء مسرحي مفتوح ومشاركة جماعية غير مقننة بضوابط سلطة المسرح. وفي العهد السومري كانت تقام طقوس الزواج المقدس بين دوموزي وإنانا حيث كان الحاكم يقوم بدور الإله دوموزي فيتزوج كل عام من

كاهنة تقوم بدور البغي المقدسة الإلهة إنانا حامية الحب والتوالد. وتستقبله بأغنية غزلية جريئة رائعة "أيها العريس الحبيب إلى قلبي / جمالك باهر حلو كالعسل.. الخ".

في قلب المدينة تقوم المسارح الفنية وتبحث عن جمهور، وفي أطراف المدينة وقراها حيث تسكن الطبقات الشعبية والوافدة تقوم فرجات شعبية تفترش المكان الأصلي فضاءً، وتسود لغة الجسد والموسيقى والغناء، والعرض نفسه هو جزء من حركة الحياة العادية والناس يتقاطرون للمشاهدة والمشاركة أيضا مع جماعة العرض أنفسهم، وبعض ما يقدم بشكل طبيعي وعفوي من مشاهد هو مسرح منفلت من قيود التقانين المسرحية، وهذا التحرر هو ما يبحث عنه المسرح الحديث اليوم.

- إن مسرح الحدث - التلقائية HAPPENING اليوم يدعو ويقدم شيئاً كهذا وهو في مرجعيته يعود إلى احتفالات غنائية جماعية في اليابان يمارس فيها المتفرجون الممثلون كل ما يرونه بتلقائية كأن يقوم مشارك بخلع ملابسه والرقص فوق درّاجة (موتوسيكل) أو حافلة أو حصان وقد عرّف سلفادور دالي هذه الظاهرة بأنها حدث سوريالي من الدرجة الأولى لم يفكر بها جيل ما بين الحربين، وأضاف: الهابننغ هو خلق موقف لا يتكرر مرتين متتاليتين، ويشبّه التلقائية بتظاهرات المجتمعات البدائية الغنية بالمعاني.

التأكيد على التواصل وإمكانات المشاركة يؤكده بيسكاتور وبريخت في المسرح السياسي التحريضي الموجه إلى الطبقة المتوسطة والعاملة، ومن ذلك عرض بيسكاتور المسمي (المادة 218 وهو قانون مدني ألماني يتعلق بالإجهاض) الذي نجح في إقامة حوار مع الجمهور حول هذا القانون، بل وأحرز أيضاً تغييراً سياسياً، فقد شارك الجمهور في هذا العرض بتعليقاته، كما قدم وجهات نظر معارضة للقانون، وفي نهاية العرض صوّت ضده، وأدي هذا العرض الي مظاهرات وشغب في الشوارع، وكان بمقدور بسكاتور، كما تقول سوزان بينيت، استخدام العمال من جمهوره عنصراً في عروضه، وقد سمح لهم بالفعل بأن يكون لهم دور في الفعل الدرامي. وعلي الرغم من تأثر بريشت ببسكاتور فقد نبذ هذا التحريك الهستيري للجماهير.

ومن أشكال المسرح القائم علي مشاركة الجمهور أيضاً، مسرح الجريدة الحية الذي ارتبط استخدامه بظروف تاريخية محددة استدعت التوجه المباشر الي جموع كبيرة بهدف توجيهها أيديولوجياً من خلال تقديم أحداث اليوم في نهاية النهار علي شكل استعراض كبير، كما هي الحال في فترة كومونة باريس 1871 وما بعدها، أو تقديم الأحداث الساخنة علي شكل قراءة مقتطفات من الصحف، أو عرض مشاهد تمثيلية قصيرة بهدف إعلامي أو تحريضي، كما هي الحال في بداية الثورة الروسية، أو استقصاء الظرف الاجتماعي السياسي، وخلق فرص لمعالجته، كما حدث في الولايات المتحدة إبان فترة الإصلاح في الثلاثينيات من القرن الماضي. وقد أفرز هذا الشكل المسرحي أشكالاً أخري أهمها: المسرح الوثائقي - التسجيلي الذي ظهر في الستينات خلال الحرب الفيتنامية، وعروض الهابننغ التي اعتمدت أسلوب التعامل المباشر مع الجمهور، ودفعته الي التفاعل مع الأحداث.

- مثل هذا التفاعل نجده في مسرح جون ماجراث وفرقته التي كان يتجول بها في اسكوتلاندا. وهو يرى أن بريخت ومعاصريه خاطبوا هذه الطبقة بلغة المسرح المثقف الرفيع أما هو فقد احتفل بالثقافة الشعبية والعمالية، ومسرحياته مثل: الأغنام .الظبي والأسود، النفط الأسود 1973، اللعبة قذرة 1974، مساء طيب خارج البيت، تحترم هذه الثقافة الشعبية وما فيها من فكر؛ فهو يضمن مسرحياته الفنون المتعوية السائدة في مكان العرض وأشكال الظواهر المسرحية كالساحر الشعبي في شمال اسكوتلاندا، ومسرحياته التي يحتفي فيها بالجانب الترفيهي تجمع ما بين المنوعات والفودفيل، وتنبع من تقاليد مسرحية باهرة ومنوعة وقديمة، حيث هنالك عودة إلى جماليات المسرح البدئي؛ ولهذا نجد ماجراث يهاجم بشدة مسرح الحجرة الواحدة عند هارولد بنتر والطليعيين الذين تتسم مسرحياتهم بتعتيم السياقات والعلاقات الاجتماعية وإقصاء التجربة الاجتماعية ونفي وجود أي عالم خارج حجرة المكان المسرحي أو حجرة النفس الإنسانية.

- التعبير الحر أو التلقائية في عروض الهابننغ كانت تقود إلى أزمتها، ففي عام 1966 تدخل البوليس لمنع هذا النوع من التظاهرات المسرحية، لكنها استمرت في هولاندا ودول الشمال وكندا لأنها تجذب الشباب والمراهقين لما يقوم به الحدث الاستعراضي المتحرر من جذب للانتباه وإثارة للفضول والشهوات، ففي كندا

كانت الجمهرة تتفاعل مع الفتيات اللائي يقمن بالاستعراض وخلع ثيابهن كواحدة من رموز التعبير والتواصل بالجسد. وفي عام 1962 قام ليبل بتنظيم أول هابننغ في فينيسيا ، ثم في باريس عام 1964 متجاوزاً النسق القديم للعروض. وفي هذه العروض وشيئاً فشيئاً أخذت ظاهرة موسيقى الروك المتمردة تعم التظاهرات الجماعية التلقائية ، وتنتشر الأغنيات المحمومة. ومهما يكن فإن الغرض من عروض الهابننغ ليس الجانب الحسي اللذوي ، وإنما هو تحقيق ديناميكية على المسرح لا يقدر على تحقيقها سوى المجموعة الاجتماعية . لقد كانت مثل هذه العروض المتمردة ممهدة لأحداث أيار 1968 المشهودة والاحتجاجات الشعبية العامة على التجارب النووية ، وبعدها تعالت الدعوة إلى أن يتولى الجمهور بنفسه مهمة العرض المسرحي بما فيه من خلق وإبداع ، بإيمان قوي بأن الخيال الاجتماعي الجمعي قادر على ابتكار أشكال مسرحية خاصة به ، وعلى التأثير في المجموعات الاجتماعية ، ومن الملائم للمجتمع استقبال الأشكال الجديدة ، لأن المجتمعات التي تكتفي فقط بالحفاظ على نفسها لا يمكن اعتبارها حية فعلاً. وكان من الطبيعي في مثل هذه العروض أن تثار بقوة علاقة الجسد الإنساني برمزية التواصل بين الناس ، في سبيل إيجاد " لغة جديدة" هي " تجليات الجسد الإنساني" أو الكشف عن المعنى من خلال الجسد. وفي برنامج التظاهرة الدولية الثانية للهابننغ في باريس عام 1965 أكد فوتييه على مفهوم المسرح الشامل في هذه العروض ، ولفت مارسيل ألوكو الانتباه إلى أن الجمهور يشارك في تقديم العرض ، أي أن هنالك انقلاباً في سلوكيات العرض التقليدية.

* * *

البعد المكاني ومسرحة الأفكار بشريط من الصور

في المسرح العادي هنالك أهمية كبيرة للتعبير اللغوي كوسيلة رئيسة للسرد والحوار، أما في مسرح الصور THE THEATER OF IMAGES فإن الفنان يؤكد على البعد الكيفي من فنون تشكيلية كالرسم والنحت كوسيلة بالغة الأهمية في السرد، أما الكلمة فتلعب دوراً في فك شيفرات العرض الصورية، وبما أن هذه الفنون لازمانية فإن مسرح الصور لازماني، في حين يسود في هذا المسرح البعد المكاني والتجربة الحسية، وبالتالي فإن مسرح الصور هو مسرح تجريدي غير أنه يؤنسن الأشياء، وهو مسرح ساكن غير متحرك يعتمد على مشاهِد يمارس الاستغراق الذهني في فهم وربط الأفكار والرموز. وكان من الطبيعي أن تكون أمريكا وهي المجتمع التقني والذي تسود فيه المؤثرات البصرية والسمعية هي المنتِج لهذا النوع من المسرح الذي خلقه جيل مبدع شبّ على السينما والتلفاز.

من الذين تناولوا بالدراسة والتنظير هذا المسرح ريتشارد فورمان، وبوتي مارينكا الذي ركز الاهتمام على مسرح الهستيريا الأنطولوجي، ويقول إن أغلب هذه النصوص لا يكتمل للمرء فهمها إلا إذا شوهدت معروضة. فمسرحية تملق الجماهير مثلاً لفورمان لا تغنيك قراءتها بشيء، فالديالوج ليس عادياً كما هو مألوف في النص المسرحي، والعبارات تبدو مبتورة مفككة غير موصولة، أو ملفات ناقصة، والبناء اللغوي يبدو غير منطقي فالمرء يفقد مقومات التجربة الحسية المسرحية ولا يحصل على متعة التبادل الفكري إن اعتمد على قراءة النص فحسب ، حتى الشخصيات تبدو مجرد صور. غير أن فورمان كاتب مسرحي فيلسوف، وهو يعمل على مسرح الهستيريا الأنطولوجي من القاعدة الفلسفية، النفسية والجمالية، ومسرحياته مشحونة بالدلالة ، لكن هذه الدلالة لا تظهر، وارتباط الأشياء المقطعة لا يتم إلا بالمشاهدة على خشبة المسرح.

المسرح الهستيري الأنطولوجي يمسرح عمليات التفكير في مجموعة من الصور عالية التعقيد. وفورمان يرى أن اللغة المنطوقة لغة مسطحة مقولبة وليست وسيلة للحوار؛ لهذا فهو يحيل التصويت إلى شريط مسجل، أما الممثلون فهم مجرد متحدثين لإيصال الأفكار، أما الاعتماد الرئيسي في التوصيل فيقع على الحوار

المرئي الذي تنهض به الصور. وخلال العرض يتصرف الممثلون بصورة تكعيبية فهم يمثلون الأوجه المتعددة لمؤلف العرض، ويعبرون عن مستويات وعيهم. وهذا بحد ذاته تدمير للوظيفة التقليدية للممثل وإعداده، كأنما يسعى هذا المسرح إلى أنسنة الأشياء وتشييء الإنسان. ما يهم فورمان هو التعليم وإيصال أفكاره، وثمة مشاهد تؤدى بالحركة البطيئة لتوحي بمنظر ثنائي الأبعاد، ومشاهد أخرى تؤدى من منظور مسرح البرواز، ونجد الممثلين يبحلقون في الجمهور، وثمة تلاعب بالمنظور أحيانا. باختصار يبدو هذا المسرح خارجا عن القوانين المتعارف عليها للمكان والزمان.

أما في مسرحية "**خطاب إلى الملكة فكتوريا**" لويلسون فإننا لا نجد بناء سردياً؛ فهي تفتقد إلى نقطة البداية والنهاية، وكاتبها ويلسون يعتبرها عملا أوبرالياً بالرغم من عدم وجود مغنين أو غناء. أما موسيقاها فخطب تمثيلية شفوية ذات موضوعات متعددة منها : الحرب الأهلية. الاستعمار الثقافي.. القنبلة الذرية. الحضارات القديمة. إنها تبدو كتعليق سياسي واجتماعي على أحوال الناس. وهي مسرحية تطهيرية، فيها تصوير للحياة الأمريكية الخالية من المعنى بطريقة غير مألوفة. فهناك تابلوهات صامتة وصاخبة، ومناظر مقتطعة من الجرائد والتلفزيون والراديو والسينما، كل ذلك في تجميع يسوده النشاز. والعرض يبدأ وينتهي بالصراخ والكلمات المبهمة وحوافر الخيول وصفير القطارات ودوي القنابل.

وفي مسرحية "**الحصان الأحمر**" بالرسوم المتحركة التي كتبها وأخرجها لي بروير وقدمت لأول مرة عام 1970م ينعدم النص اللغوي ؛ إنها مجرد نص إخراجي مع الرسوم الخاصة به، وهي تعتمد على معطيات الكورس السردي، فبدلا من الديالوج هنالك مونولوج داخلي يؤديه الممثل من غير أن يكون الحديث موجهاً إلى آخر، يتحدث فيه عن حياة الحصان العاطفية ، ويقوم الممثلون بتشكيل صور للحصان. والممثلون غالبا ما يستبدلون الطريقة العمودية بالطريقة الأفقية فهم ممددون على الأرض مما يضطر المشاهد إلى أن ينظر إلى الحركة من فوق.

يقوم الممثلون بتقديم عدة حكايات بطريقة السرد تصور الحصان في حال أنسنته وهو يخوض التجارب ويتذكر ماضيه، وفي نهاية العرض تتلاشى صورته في الفضاء. وهنا أيضا يستخدم المنظور التكعيبي، حيث يرى المشاهد الشيء من عدة

جوانب ، أما الممثل فهو وسيط لنقل مشاعر الحصان من خلال الصور ، وهكذا تبدو المسرحية كقصيدة تستخدم أسلوب الكتب المصورة.

لقي اتجاه مسرح الصورة احتفاء لدى قلة من المسرحيين العرب وكان من أبرزهم المخرج العراقي صلاح القصب وقد درسه على أيدي مخرجين وسينوغرافيين امثال ليفيو جوليو وساندا مانوا وشاهده عبر تجارب" كاتالينا بوزيانو وتاديوزكانتور وجوزيف شاينا.وهو يعمد إلى إعادة إنتاج النص المسرحي المكتوب وصياغة سيناريو وفق أفق معرفي معاصر وبعد زماني -مكاني جديد مستطلعاً ومنتقياً بعض ما فيه من الأفكار والرؤى ، وعلى هذا الأساس هذه العملية الانتقائية يقوم بعملية قص ولصق وتركيب واعادة انتاج مفردات الصور. ويطال هذا الكولاج المفردات الحوارية والشخصيات المسرحية لصالح الصورة والفكرة المنتجة من جديد .

في مسرحية " **احزان مهرج السيرك** " للشاعر الروماني " مهاي زامفير " يعيد القصب الصياغة المسرحية لنص غالي التشنفير، ويركز القصب على الحلم باعتباره باعث المهرج الأوحد للهروب من عالم الواقع الذي يرصد انهزاماته الدائمة. وفي تناوله لمسرحية الخال فانيا لتشيكوف يعود إلى الثنائية الفلسفية الحياة والموت والتي يتولد منها القلق الإنساني فينفلت من عباءة النص التشيكوفي " يولد الإنسان باكيا " مع شيء من الأمل دائماً نراه في مسرحيات تشيكوف ليطرح القصب مقولته في العرض " يولد الإنسان ميتا " مع فقدان الأمل ، و هكذا ينفلت الزمن التشيخوفي ليتحول إلى معادلات عصرية كان الغرض منها البحث في الدمار الذي لحق بالفرد والجماعة ، والذات الإنسانية ، وهكذا لا تجد البشرية أي نور للأمل. الآلام والمعاناة الانسانية تتجلى أيضاً وبرؤية استشرافية في عرضه"مكبث " مسرحية وليم شكسبير الشهيرة.

التجربة العربية الأخرى كانت مع ظهور المسرح الجديد في تونس ففي منتصف السبعينيات عاد الجبالي وصحبه إلى الوطن بعد أن عملوا في الخارج واطلعوا على التجارب المسرحية الحديثة ، ومؤسسو المسرح الجديد ما زالوا يتصدرون المشهد المسرحي إلى الآن.

من الورثة إلى لصوص بغداد ثمة بحث دائم عن مسرح جديد وفكر مفتوح جديد، وتوفيق الجبالي يرى أن المسرح الحديث العصري أو التفكير العصري ما عاد مغلقاً على المفاهيم. إنه مفتوح في المفاهيم، أما عن النص فإنه لا سلطة للنص أو لمقولاته على المخرج. إنه يحاول باستمرار أن يبني خطاً ذهنياً جديداً. يقول في العودة إلى جان جينيه والمأساة الفلسطينية: "ربما بنينا خطاً ذهنياً يحاول أن يقول شيئاً ما جديداً عن المأساة الفلسطينية. جان جينيه أزمته في أنه يريد التخلص من وطنه، عنده وطن يريد التخلص منه. أما الفلسطينيون فعندهم وطنهم المستلب و يحبون أن يسترجعوه. فهذه العلاقة الجدلية هي التي خلقت خطاباً آخر جديداً أمكن قوله عن المأساة الفلسطينية".

وهو أيضاً في عرضه " المجنون" أراد أن يخلق خطاباً آخر خاصاً به. وإذا كان قد انطلق من نص جبران خليل جبران فإن قراءة أخرى تمت على الخشبة هي خاصة بفكر ومقولات سيد العرض الذي استعاض عن الصوت البشري للممثل بالصوت «الديجيتال» المسجل مسبقا طيلة فترة العرض، سوى المشهد الافتتاحي، كما استعاض عن المشهد المسرحي التقليدي بمفردات الضوء الزرقاء الفوسفورية والبرتقالية، وبشاشة ضوئية تعرض الصور المبرمجة على الحاسوب بحيث أصبحت وظيفة الممثل أمراً ثانوياً. وانطلاقاً من تفكيكية جاك دريدا وباستخدام اللغة كأنساق إشارية، والتركيز على دور السينوغرافيا كبديل عن الدراما التقليدية قام الجبالي بتفكيك الجنون إلى بنية مسرحية موازية في دلالاتها للجنون نفسه! وقد أشار الجبالي إلى ذلك بقوله: إن مفتاح العرض هو "الجنون"، مؤكداً على الحرية المطلقة في الابداع.

المسرح الحي والخروج من عباءة الإيديولوجيا

المسرح الحي (أو مسرح الحياة) شركة تأسست عام 1947 ومقرها مدينة نيويورك، وهي أقدم من جماعة المسرح التجريبي، تعود قيادتها إلى مؤسسيها الممثلة جوديث مالينا Judith malina والشاعر الرسام جوليان بيك julian beck ، وبعد وفاة جوليان عام 1985 أصبح حانون ريزنيكوف المدير المشارك مع مالينا وقد توفي عام 2008.

في الستينات (1962) برزت بقوة ظاهرة المسرح الحيّ living theater في أمريكا إثر مظاهرة ضد التجارب النووية التي قررها كنيدي وحاول بوليس نيويورك قمعها، اشترك في المظاهرة الممثلون ودعوا إلى أن يمارس المسرح الثورة. يقول جوليان بيك رائد هذا الاتجاه: "إذا كان ينبغي للمسرح أن يفيد في شيء فعليه أن يفيد في تطبيق وممارسة الثورة". هكذا دعوا إلى إيجاد علاقات جديدة مع الجمهور وتعليمه بأن باستطاعته أن يقول بصوت عال: "فلتسقط الدولة"، كما سعوا إلى استعادة الاحتفالية المسرحية في عالم غلبت فيه الإيديولوجيا على الإبداع. وفي عرض احتفالي كهذا تجتمع فيه أشكال التعبير المختلفة من موسيقى وغناء وألعاب وأكروبات جسدية وخطاب لغوي ومظاهر احتفالية كان لابد من التخلي عن الفضاء المغلق وكسر الجدار الرابع في المسرح التقليدي، واستخدام فضاءات جديدة مفتوحة، كما قدموا مسرحيات شعرية، وعرفوا بمعارضتهم للتوجه التجاري لمنتجات برودواي المسرحية.

ركزت مجموعة المسرح الحي على الفكر التحرري أو الفوضوي، وطافت وتجولت في أوربا وأنحاء من العالم على نطاق واسع، وكانت تقدم عروضها غالبا في أماكن غير تقليدية مثل الشوارع و السجون، وفي عرض "العميد" the brig قدم جوليان بيك سجناً ليعبر عن أن الحياة اليومية ما هي إلا سجن؛ يقول فيها: أنا لست حراً، هناك مركب في عقلي يجعلني سجيناً، إنه العالم، أنا أطيع القوانين، أنا معرض للتعنيف، أنا لا أستطيع أن أعمل وفق ميولي الجنسية، أنا لا أجد المنابع لخلق فني، لا أستطيع أن أوقف الحرب، لا أستطيع أن أعيش بدون نقود، هذه المركبات في عقلي، إنها سجون، جدران، شرطة، تابوات، حدود، هذه كلها مركبات المجتمع، لكن عقلي، عقولنا، هي المجتمع.

وفي عام 1968 قدم الجنة الآن paradise now وهي المسرحية الأكثر شهرة كاشفاً عن الشخصية التي تعوق المجتمع الحالي.

استطاع المسرح الحي تفجير طاقات الشباب ومواهبهم والتركيز على الشخصية الإنسانية وحدها في توليد الحدث وخلق مساحة العرض وإيقاعه في قاعة ممتلئة بجمهور من مختلف الجنسيات، وذلك من دون ديكور أو أكسسوارات.

المسرح الحي يأخذ في الاهتمام الفائق أولوية الجسد في التعبير الصارخ الصاخب إلى حد العري أو التعري، والرغبة في أن يجعل الممثل من نفسه ومن رفاقه مجموعة التمثيل موضوع العرض نفسه إلى درجة المزج التام بين الحياة والمسرح.

كان شعار هذه الجماعة " هنا والآن " واقعاً خاصاً معاشاً يتبادل فيه الجميع العلاقات الإنسانية، وأعمالهم المنجزة هي عمل جماعي ومتفق عليه. كانوا يعيشون ويدعون الجمهور إلى عالم آخر مختلف عن العالم الذي يعيشه المجتمع الاستهلاكي، وهذا هو سر الجاذبية التي شدت الناس إليهم.

استمر المسرح الحي في تقديم عروضه في العالم وفازت عروض من مسرحياته بجوائز أوبي: الاتصال (1959)، والعميد (1963 و 2007)، وفرانكنشتاين (1968).. ولكن على الرغم من شهرة عروضه فإن الموارد قد تناقصت إلى حد كبير في العقود الأخيرة، ومع ذلك فقد استمر في إنتاج مسرحيات جديدة في مدينة نيويورك، مع العديد من المناهضين للحرب.

ونظراً للموضوعات التي كان يطرحها المسرح الحي وحدّتها وجرأتها فقد تعرضت المجموعة إلى مضايقات السلطة بدعاوى متعددة كالخلاف مع مصلحة الضرائب حتى وصلت إلى حد إغلاق المسرح وإلى السجن، وفي عام 1971 كان أعضاء الفرقة يقومون بجولة في البرازيل ، حيث تم سجنهم لعدة أشهر، ثم ترحيلهم.

في نيسان عام 2007 انتقلت الشركة إلى مقرها الجديد وافتتحته بعرض "العميد" إخراج جوديث مالينا وكانت الفرقة قد قدمته من قبل عام 1963

في أواخر عام 2007 وأوائل عام 2008 قدمت شركة المسرح الحي عرضها المعد عن رواية مذكرات جين سومرز لـ "يسينغ دوريس" إخراج ريزنيكوف. وفي عام 1910 قدمت الشركة مسرحية الأحمر نوار red noir إعداد وإخراج جوديث مالينا.

مسرح المضطهَدين..أوغستو بوال

كـان ترشـيح الهيئة الدولية للمسرح ITI للكاتب والمعلّم والمخرج المسرحي البرازيلي أوجستو بـوال لكتابة رسالة اليوم العالمي للمسرح والتي قرأها في 27 /آذار/ 2009م تأكيداً واعترافاً بكـونه رائـداً لمسرح المضطهدين (أو المقهـورين المستضعفين في الأرض) وتتويجاً لجهـوده في المسرح منذ أول مسرحية كتبها في خمسينات القرن الماضي وحتى نهاية حياته.

ويشير بوال في كلمته إلى ما يعم العالم اليوم من حروب ومجازر وانهيارات اقتصادية حتى أصبح الأمن مفقوداً حتى في في المناطق التي نتوهم أنها آمنة ، ويقول في ذلك : "**نحـن الـذين كنا نعتقد أننا نعيش في عـالم آمـن ، بالـرغم مـن أشـكال الحروب والمجازر وصنوف التعذيب التي تحدث بالفعل ، لكنها في مواقع نائية وبعيدة عنا. نعم ، نحن الذين ننعم بالحماية بواسطة أموالنا المستثمَرة في بعض البنوك أو لدى بعض الشركات المعتبرة في أسواق المال استفقنا أخيراً لنجد أن تلك الأموال أصبحت هباء منثورا ، مجرد أشياء افتراضية لا وجود لها ، مجرد اختراع وهمي ابتكره الاقتصاديون غير الوهميين طبعا ، وغير الجديرين بالثقة والاحترام**".

وقد أوجز في كلمته تلك جوهر القضية بقوله : "**إننا حين ننظر إلى ما وراء الظاهـر مـن الأشـياء سـنجد أشخاصـا قاهـرين ومقهـورين في كـل المجـتمعات والجماعات الإثنية ، وفي كل الطبقات والتصنيفات الاجتماعية ، سنرى عالماً قاسياً وظالماً ، وعلينا أن نسعى لإيجاد عالم بديل ؛ لأننا نعلم أن ذلك ممكن ، وذلك رهن إرادتنا متى ما أردنا أن نبني هذا العالم بأيدينا ، ومن خلال أدائنا على خشبة المسرح ، ومسرح حياتنا الخاصة.. فالمسرح هو تلك الحقيقة المخبوءة .. والمسرح** ليس مجرد حدث نعايشه بل هو أسلوب وطريقة حياة"." وهو يلخص الفعل المسرحي على الخشبة في عبارته الخالدة : "**مسرح المقهورين ما هو إلا بروفة من أجل الحقيقة**".

ولد أوغستو بوال **Augusto Boal** في ريو دي جانيرو / البرازيل في 16 آذار 1931 وتوفي في 2 أيار 2009 عن عمر يناهز 78 عاماً. درس الهندسة الكيميائية ، كما درس معها الدراما في الولايات المتحدة الأمريكية ، وفي عام 1955 في نيويورك

كتب وأخرج مسرحيته الأولى "البيت عبر الشارع". عاد إلى البرازيل ودعا للعمل في المسرح الصغير ـ مسرح إرينا ـ في حلبة سان باولو ، وكان مديره بين عامي 1956 -1971 ، وقد نقل عروضه إلى المزارع والمصانع في جميع أنحاء البرازيل.

في عام 1971 سجنته الطغمة العسكرية الحاكمة في البرازيل وتعرض للتعذيب أربعة أشهر ، وعندما أطلق سراحه اضطر إلى إلى الخروج إلى المنفى وقضى 15 عاماً في الإرجنتين والبرتغال وفرنسا قبل أن يعود إلى ريو.

في عام 1974 نشر كتابه الأول " مسرح المضطهدين" **Theater of the oppressed**

وبين فيه أن المسرح كان أداة لسيطرة الطبقة الحاكمة وتعليم الجمهور على الإذعان، فأظهر فيه كيف أن الفنون الدرامية يمكن أن تكون سلاحاً ، وتحول المشاهد السلبي إلى فاعل، والمضطهدين إلى ثوار ، وأن المسرح قوة للتغيير الجذري، ودعا من خلاله إلى إيجاد حلول لمشاكل الحياة الواقعية ، ضارباً عرض الحائط بالمقولة السائدة بأنه ليس على المسرح أن يقدم حلولاً للمشكلات ، فهو يدعو إلى المسرح كسياسة بدلاً من المسرح السياسي. ويوضح فكرته بقوله : نحن لا نقبل أن يكون الناخب مجرد متفرج على أفعال البرلمانيين ، حتى عندما تكون هذه الأفعال صحيحة :نريد من الناخبين أن يدلوا بآرائهم ، أن يناقشوا القضايا ، وأن يخلقوا جدلاً ومواجهة ، نريد منهم أن يشاركوا في مسؤولية ما يقوم به برلمانيوهم" وقد نقل هذه الفكرة إلى حيز التطبيق من خلال نمط " مسرح المنتدى". وقد تُرجم كتابه إلى 25 لغة ، وجرى تكييف تقنياته في أماكن مختلفة مثل أستونيا والهند وبورتوريكو والسويد.

في عام 1976 استقر في لشبونه قبل تعيينه أستاذاً في جامعة السوربون بباريس عام 1978 ، وهناك درّس نهجه في المسرح وعقد حلقات دراسية عملية حول مسرح المقهورين مع تنظيم مهرجانات في ذلك من 1981 -1985 ، وبعد سقوط الحكم الاستبدادي العسكري في البرازيل التقى في حلقة دراسية في السوربون مع دارسي ريبيرو نائب حاكم ريو دي جانيرو ، الذي كان مهووساً بفكرة إنشاء مراكز عامة للتعلم الشعبي في البرازيل ، فحثّه على العودة وتحقيق حلمه في البرازيل ، وفي سنة 1986 تعاقد ريبيرو لستة شهور مع بوال ومجموعته .ولم يكن بوال بحاجة

لأكثر، لأن نجاح التجربة يعني استمراره في العمل، وقد نجح في جمع المنشطين الثقافيين وإقامة ورش العمل، واستطاع خلال السنة تقديم حوالي 30 عرضاً مسرحياً وكان يحضر العرض ما بين 200 -300 شخص من الطلبة والمدرسين والفراشين، وعمال المطبخ.

بعد خسارة ريبيرو في الانتخابات لم يجد بوال دعماً من الحكومة الجديدة وفقد صلته مع دائرة التعليم ومراكز التعليم الشعبي، ولكن في عام 1992 وكانت سنة انتخابات اتفق بوال مع حزب العمال لخوضها وطلبوا منه الترشح للمجلس التشريعي، وقد شارك في الحملة في الساحات والشوارع عن أحداث اليوم وقد قدمت مجموعته مسرحيات عدة، ومع أغنية جديدة كل يوم وقامت بدور نشط في الحركة الشعبية ضد فساد رئيس الجمهورية، محققا مسرح الحملة أو ما يسميه مسرح المنبر. وفي كانون الثاني 1993 ، نال بوال مقعده كواحد من ستة برلمانيين من حزب العمال.

وهكذا بين عامي 1993 -1996 انتخب بوال عضاً في مجلس مدينة ريو، وتحول من منظّر إلى مشاركة الجمهور في التغيير والتشريع عن طريق المسرح، وأدخل ذلك إلى حيز التطبيق لهذه الدعوة، فظهرت أنماط لمسرح المقهورين: "المسرح التشريعي" **Legislative Theater** و" مسرح المنتدى أو النقاش" **Forum Theater**و"المسرح المتخفي" **Invisible Theater**.. و"مسرح المنبر" و"مسرح الجريدة" و "مسرح الممثلين وغير الممثلين"، وهو يشرح ذلك في أن المجموعة يجب أن تقرر الفكرة المركزية التي تشكل موضوع المسرحية، , المنبر الذي سينتج عنه .

وهكذا فقد كان ما يجري عرضه ومناقشته التفاعلية مسرحياً، أي بالمشهد المسرحي، يرفع إلى الجهات السياسية.ليكون تشريعاً، وقال كلمته المشهورة عام 1995 : " نحن الآن نطلب لهم ما يريدون" وهكذا فإن مسرح المضطهدين يتحول فيه المتفرج إلى ممثل والمسرح التشريعي يتحول فيه المواطن إلى مشرّع.

منح بوال شهادات دكتوراه فخرية من جامعات عدة مها: جامعات لندن، أكسفورد، نبراسكا. وصدر له العديد من الكتب منها: ألعاب الممثلين وغير الممثلين

1989، قوس قزح الرغبة 1995، المسرح التشريعي 1998، وكتاب لا أحد هنا حماراً، كما نشر سيرته الذاتية عام 1991

* * *

يهدف مسرح المقهورين إلى رفع مستوى شرائح المستضعفين اجتماعياً ليبصرهم بمشكلاتهم وبوضعهم الاجتماعي حتى يتطوروا للأفضل؛ ولهذا فإنه يعمل في منطقة الفقراء، والعاطلين، والمشردين، والفلاحين، والموظفين الصغار، واللقطاء، وذوي الدخل المحدود، والأحياء الفقيرة.. والأسر التي تعاني من الضغوط والاضطهاد أي أنه يعمل على الشرائح المهمشة في المجتمع لتصحيح معادلة القاهر والمقهور بعيداً عن النصح أو التحريض وهذه طريقة للتفاعل و التفكير المشترك لبث الحيوية في المشاهدين، بدلاً من مجرد تقديم عرض لهم، فهو على عكس المسرح السياسي التقليدي الذي كان سائداً في الستينيات، والذي يعرض للناس –كمتلقين ومتفرجين سلبيين - ما يجب عليهم فعله من غير أن يشاركوا في المشكلة والقرار، أما مسرح المقهورين فيسأل الناس: ماذا يريدون؟.. يقول بوال: "إن البعض يصنع للناس مسرحاً، بينما نحن هنا جميعاً مسرح". إنه باختصار يقوم بتأسيس علاقة شراكة جديدة تقوم على التفاعل بين قاعدتي المسرح، الممثلين والجمهور، من أجل وضع العمل المسرحي في خدمة الحل الاجتماعي من أجل تغيير الواقع، وليس التماهي معه كما يطلب المسرح الكلاسيكي، وهكذا يستطيع المتفرج او المتلقي من التدخل لتعديل صورة الحدث ومجراه بحيث لا يكتفي بمجرد النظر إليه، ويستطيع أن يشارك في التمثيل، فالمقهورون يعرضون أنفسهم ومشكلاتهم داخل الحل المسرحي الذي يعطونه للعمل المسرحي، وذلك أن المقهورين يعمدون إلى خلق صور عن واقعهم ومن ثم يباشرون العيش في تلك الصور وهنا تكمن المشكلة في استمرار قهرهم، والمطلوب هو معاونة أولئك على التخلص من تلك الصور التي تطوق تفكيرهم، وأحلامهم، وحياتهم، وتنتصب كمكرِّسات لحالات القهر.

وهكذا فإن المتفرج الذي كان في المسرح الكلاسيكي على هامش حركة النص يخرج إلى حيز الفعل و التأثير الحقيقي من خلال اشتراكه في حلقة نقاش الحل المسرحي في نمط (مسرح المنتدى) الذي عزز التشابك بين قاعدتي أو طرفي المسرح (الممثلون +المتفرجون) بحيث يكون المتفرج مساهماً حقيقياً في إنتاج العرض، فالمسرح برأي بوال "هو نحن؛ لأننا جميعا ممثلون، ولأن المسرح ليس بحاجة إلى جمهور ومنصة، بل إلى مؤدٍ ليكون قائما وموجودا". و هو يدعونا إلى أن نتذكر دائما أن المسرح حياة، وأن الحياة مسرحنا جميعا، نصوغها كيف نشاء، ساعة نريد ذلك، وساعة نؤمن أن التغيير ضرورة وإمكان معاً، حتى يصبح المسرح هو الآخر أداة تغيير للواقع الحاضر، من أجل صناعة مستقبل أكثر إشراقا، فمسرح المقهورين كما يقول بوال في حوار معه " **مسرح المقهورين هو بروفة من أجل الحقيقة. إنه يعني بالتحديد الإعداد لمحاولة تغيير الواقع بدلا من مراقبته والتفرج عليه**" ويعني بذلك إعداد الفرد الذي كان متفرجاً سلبياً لمحاولة تغيير الواقع وفاعلاً فيه. وبذلك يأخذ مسرح المقهورين موقعه المتميز في خدمة التنمية البشرية ليكون الناس أكثر قدرة على خدمة أنفسهم ومجتمعاتهم وأوطانهم، وقد تطورت مناهجه وراح يعقد ورش عمل في العلاج النفسي بالتعاون مع المتخصصين في علم النفس وعلم المجتمع والخدمة الاجتماعية.

سئل بوال: ما الجديد الذي حملته تجربة مسرح "المقهورين" لعالم المسرح فأجاب: " - منظومة كاملة من التدريبات والألعاب والتقنيات الخاصة: مسرح حلقة النقاش، المسرح المتخفي، قوس قزح الرغبات، المسرح التشريعي وما إلى ذلك".

انتشر مسرح المقهورين في العديد من دول العالم، وتمارس تقنياته وتدريباته فيها مع مراعاة الخصوصية الثقافية المحلية ومرجعياتها ودلالاتها الجسدية والمعرفية، ويقول بوال في ذلك من حوار معه "تمارس تقنيات مسرح المقهورين في أكثر من 70 دولة في مختلف أنحاء العالم، والطريقة متشابهة، لكن الشكل يعتمد بالطبع على طبيعة الثقافة المحلية، فهي غير متشابهة في الهند، حيث الميل إلى اتساق الأصوات بصورة أكثر، وكما في إفريقيا، حيث الميل إلى الشكل الغنائي".

ففي القاهرة أطلقت مؤخراً الممثلة والكاتبة والمخرجة المسرحية المصرية نورا أمين والتي تدربت في البرازيل على يد أوغستو بوال مبادرة المشروع المصري لمسرح المقهورين، الذي يُعد الأول من نوعه لإقامة شبكة لهذا النمط من المسرح في جميع أنحاء مصر، بقصد إتاحة خشبة المسرح والساحات العامة للمواطن العادي للصعود والمشاركة بالتمثيل أو الفعل لإدارة حالة القهر والصراع المطروح من خلال مشهد مستوحى من قصة حقيقية، وعلى مدى 17 عاماً آمنت نورا أمين بأنّ مسرح المقهورين هو وسيلة شعبيّة لمواجهة الصراعات السياسية والقضايا الاجتماعية في بلادها. وقد انطلقت بعد الثورة بمشروعها في المحافظات، وبدأت بتقديم " عرضين ضد بعض» على مسارح الإسكندرية وبورسعيد والقاهرة في أمسية مسرحية يمثّلان اتجاهين فكريين متضادين ، وقد دعت على الفيسبوك إلى "المشروع المصري لمسرح المقهورين" ويشمل إقامة مجموعة ورش وعروض لمسرح المنتدى في أربع محافظات مصرية. ويطمح المشروع إلى طرح المواقف الصراعية في المجتمع المصري اليوم، وكيفية إدارة حوار بين الأطراف المتصارعة ينطوي على حلول إبداعية وفهم وتسامح ينعكس بدوره على الواقع فيما بعد.

خرج أوغستو بوال بمسرحه إلى الفضاء الحقيقي، خارج العلبة الإيطالية، وفي ذلك يقول في كتابه المسرح التشريعي : " كما لا يمكن أن تسجن الديانة داخل الكنائس، هكذا المسرح لا يمكن أن يسجن داخل المباني المسرحية، وأشكال التعبير ولغة المسرح لا يمكن أن تكون ملكية خاصة للممثلين، تماماً كما لا يمكن أن تكون الديانة ملكاً خاصاً لرجال الدين وحسب"

المسرح هو صراع إرادات حرة، منطلقاً من قول هيغل: "جوهر المسرح هو صراع إرادات حرّة" ومن الممكن أن نعمل مسرحاً من غير مكان مسرحي أو ملابس أو موسيقى، ولكن لا يمكن أن نعمل مسرحاً من دون صراع. والشرط المسرحي لا يتحقق – كما يقول بوال - إلا إذا واجهت الإرادة القوية الحرة عائقاً مساوياً في القوة .فالبطل يجب أن يتعرض للاضطهاد من قبل مضطهد مشخصن .فإذا كان العائق قوة مجردة كالمجتمع أو قوة الدولة، فإن على الدراميّ أن يصنع البطل في مواجهة مع ممثلين مشخصنين لهذه القوى المجردة، الشخصية إرادة في حالة تدفق، رغبة جامحة تبحث عن الإشباع في اتجاه هدفها. ومن ثم تقرر المجموعة الفكرة

المركزية_ أو موضوع المسرحية - وما هو المنبر الذي سينتج عنه .فالمنبر سؤال واضح ومفهوم يوجه للجمهور ويبحث عن أجوبة ، وعلى المتفرجين-الممثلين أن يكونوا قادرين على التدخل وتقديم الحلول و البدائل. وهو يقدم المسرح التشريعي كبديل عن الديمقراطيات المعروفة وعيوبها لما يتحقق فيه من شروط الحوار، والفعل، والتبادل، والتغيير.

مسرح الجسد الحركي وانزياحات الرقص المسرحي

يرى دولوز وغيره من كتاب ما بعد الحداثة أن اللغة ليست أداة لمعرفة الحقيقة بل هي شبيهة بالزجاج المعشق الذي تحاول أن ترى ما وراءه فتشغل بألوانه ، أي تشغل بالدوال وتنسى المدلولات.

كان لابد لفناني ما بعد الحداثة من البحث عن لغة أخرى وجدوها في الجسد. لقد أدت حركة تحرير الجسد إلى اعتباره كائناً محترماً مكرّماً مستقلاً ، له إبداعه وله لغته الخاصة التي يستغني بها عن اللغة الملفوظة المثقلة بالقيود الإرثية والاجتماعية ، وقد انتهى ذلك إلى ظهور المسرح الراقص وهو مختلف كلية عن المسرح الاستعراضي الترفيهي و عن مسرح الرقص الحديث. إنه مسرح درامي يختزل الدراما في التعبير الجسدي الراقص باعتبار أن الجسد بتاريخه ورموزه وايماءاته عالم معرفي قائم بذاته له كيانه المستقل. إنه يتمحور حول فيزيائية الجسد و تحريره من خلال اطلاق الطاقة الكامنة فيه ، والتعرف على الجذور والطقوس الفطرية والبدائية بهدف التجريب والتطوير لطرح شكل مسرحي جديد من خلال البحث في الجسد عبر حركيته وصوتيته وتواجده في الفضاء المسرحي لتقديم مسرح مستقبلي يتجاوز الواقع من أجل هدمه وإنتاج واقع جديد مؤنسن، معبراً عن الوحدة العضوية والتامة بين ثنائيتين : الجسم والعقل، الرجل والمرأة، في حين أن مسرح الحداثة يكرس القسمة بين هاتين الثنائيتين معتبراً أن الرجل هو المعادل الموضوعي للعقل وأن المرأة هي المعادل الموضوعي للحواس، أما المسرح الأرسطي فيعمد إلى تثبيت النظام القاهر للجسد من خلال استخدامه كوسيلة.

ابتدأ تأسيس هذا المسرح في القرن الماضي مع "ايزادورا دنكن" و"مارثا جراهام" و"مرسي كننغهام" وصولا الى الالمانية "بينا باوش". لقد أخذ المسرح الأرسطي مداه الرحب إلى أن جاء مد الحداثة بالمسرح اللا أرسطي أو المسرح العكسي مع كتاب الطليعة مثل بيكيت ويونسكو وكتاب الملحمية كبريخت، ثم جاء مسرح ما بعد الحداثة أو المسرح مابعد اللاأرسطية ."Post-Non-Aristotelian متمثلاً في اتجاهات مسرحية متعددة منها الهابننغ والصور والمسرح المتحرر ومسرح الجسد. ان المسرح الراقص ينشد السعادة للبشر حيث يتمسك برؤية ناقدة للمجتمع الرأسمالي الذي يكرس التقسيمات الثنائية التي تحول الإنسان الى سلعة وتحديدا المرأة، وانطلاقا من هذه الزاوية النقدية أطلق على المسرح الراقص مسرح "ما بعد اللا أرسطية".

وإذ يتمحور هذا المسرح حول تحرير الجسد فانه يطرح على المتفرج شكلا جديداً لا يعتمد على السرد القائم على التسلسل المنطقي للأحداث بل يعتمد شكلا من اشكال "الكولاج" (Collage) (القص واللصق) لنماذج وأنماط اجتماعية يقدمها بأسلوب ساخر (Sarcastic) ويفرض على المتلقي نوعاً جديداً قائما على ايجاد العلاقة بين النماذج والانماط المعروضة والواقع الذي يتم التعبير عنه بشكل غاضب وساخر.

يقظة الجسد وميتافيزيقيا الإيماءات

يقول أوجينيو باريا: "إن الاستخدام الاجتماعي لجسدنا هو بالضرورة نتاج لثقافة معينه، فهو ثُقف واستُعمر، ولهذا يعرف فقط تلك الاستخدامات والمنظورات التي ربي من أجلها، ولكي يجد شيئاً آخر يختلف عن ذلك ينبغي أن ينفصل عن نماذجه، عليه أن يتوجّه بحتمية القدر نحو شكل ثقافة جديدة، ويستعمِر نفسه بها ، لكن هذا النوع من الانتقال يجعل الممثل يكتشف حياته واستقلاليته وفصاحته الجسدية"

ولتحقيق ذلك يعمد الممثل إلى تمارين الترييننك training وهي تمارين جسدية وصوتية يومية تساعده في الوصول إلى الكولينيالية الثانية أي إلى استعمار جسده

بنفسه بحيث يصبح مالكاً لقواه الشخصية. إن التمارين البدنية هي عبارة عن تمارين روحانية تعمل على إطلاق جميع طاقات الإنسان النفسية والعقلية عن طريق لغة الجسد، والتي تعود على صياغتها عن طريق الكلام. إن هذا الذكاء الجسدي يسمح للممثل الحصول على استقلال الشخصية وحرية الفعل.

بدأ هذا الاتجاه مع آرتو في " المسرح وقرينه" حين عرّف خشبة المسرح بأنها " فضاء مادي يتطلب أن نملأه وأن نجعله يتحدث لغته المادية". وقد أُدهش المسرحُ الأندنوسي آرتو حين قدم عروضه في باريس عام 1931م واكتشف ما فيه من شعر جسدي وسيمياء الإيماءة حيث تتناغم في التعبير وتأدية الدلالات الموسيقى والرقص والحدث، في حين أن المسرح الغربي يعتمد لغة الكلام منذ ظهور الكتابة. غير أن أوربا عرفت أشكال التعبير الجسدي مع مسرح الماريونيت ومسرح الأراكوز الفرنسي، لكنها أشكال ما لبثت أن اختفت.

العروض التلقائية - الحركية في أندنوسيا وجاوا والصين وشرق آسيا عامة وفي الهند كانت المعلّم والمَعين لمتمردي مابعد الحداثة ومابعد التجريب المسرحي، ففي الرقص الهندي الكلاسيكي مثلاً نجد الوجه يعرض العواطف والانفعالات، واليدين تنسجان لغة التعبير والأفكار، هذا غير لغة الصوت التي تأتي من مرافقة الآلات الإيقاعية أو الناي أو الأغاني الملحمية أو الابتهالية المرافقة من خلال نوته موسيقية موضوعة مسبقا للمرافقة .. وبها جميعا يتحقق تكامل فني في التعبير. ومثلما في العربية ثمانية وعشرون حرفا تتولد منها الكلمات والعبارات فإن في الرقص الهندي الكلاسيكي ثماني وعشرين إيماءة باليد الواحدة وأربعا وعشرين إيماءة بكلتا اليدين، ومن هذه الأحرف يقوم الراقص بنسج كلمات وتعابير، ويقدم خطابا، أو يسرد قصة إله ومغامراته، أو يكتب وصفاً، أو يعبر عن أحاسيس وحالاتٍ وأحلام للنفس الإنسانية. ويتولى الوجه تجسيد العواطف والانفعالات المصاحبة لهذه اللغة المكتوبة باليدين والأصابع، إنه مشهد مسرحي حركي ناطق بلغة غير النص اللفظي يكوِن فيه جسد الراقص لغة لها تجلياتها وإيحاءاتها، تندرج في إطار علم الجمال الحركي، وتغدو وسيلة للتفاهم في أطر تشكيلية جمالية.

المشاهد في مسرح الجسد والحركة لا يتابع نصاً مسرحياً تقليدياً بوحداته الثلاث، إنما هناك قصيدة أو فكرة قصيدة أو نثار كلمات تعبر عن فكرة غائمة كالانتماء والهوية والقلق والضياع والموت وحركة الحياة..يبني عليه الممثل ويَجْسر ما بين فراغاتها بلغة الجسد والحركة والإيماءات المتتابعة بحيث تشكل في النهاية حكاية مسرحية بعيداً عن مفهومات وتقانين المسرح التقليدي. هذه المزاوجة بين المسرح الغربي بقدراته التكنولوجية وأشكاله في التشكيل البصري - السينوغرافيا - وبين المسرح الشرقي الحافل بالحركة والحكاية والإيروسية والايماء والأكروبات أضافت مفردات جديدة للعرض المسرحي وحملته إلى فضاءات مفتوحة على همس الجسد وغنائه وغضبه وقلقه، وإلى الحركة الموسقة ودلالاتها. سار هذا المفهوم المادي للمسرح باتجاه موت النص الملفوظ والاستعاضة عنه بنض الجسد، وقد أطلق امبرتو إيكو على ذلك اسم "تجليات" بوصفها كشفاً للمعنى من خلال الجسد وليس من خلال الكلمة الملفوظة، وبما أن المسرح هو باستمرار تمرد على النظام القائم فإن ثمة انقلاباً حقيقياً في سلوكيات وأشكال العرض التقليدية.

استفاد مسرح الجسد والحركة من المسرح الحي، ومن أفكار جروتوفسكي الذي يرى أن المسرح هو ما يدور بين المشاهد والممثل. إن نهاية المرحلة هي الوصول إلى الممثل القدّيس الذي تتحصل لديه التجربة الصوفية عن طريق الممارسة الجسدية.

مسرح الجسد والحركة يمثل يقظة الممثل وتمرّده على أرباب العرض وعلى المفاهيم التقليدية الراسخة طويلاً في المسرح بعد أن وضعوا في اعتقاده خلال تاريخه الطويل أنه ليس سوى مشخصاتي.

لم يعد النص الملفوظ قيمة أساسية في العرض المسرحي بقدر ما يحتل الفعل الحركي والطاقة الكامنة في جسد الممثل من قيمة جوهرية، بالإضافة إلى ما تقدمه التقنيات المسرحية الحديثة من تضخيم أو تعميق الفعل المسرحي لإضاءة فكرة العرض بوساطة الحفر البصري.

هذا التحول شهد صداه في العالم العربي وتشكلت فرق للرقص المسرحي الحديث تقدم أعمالاً متطورة في المسرح الحركي كأعمال فرقة إنانا السورية ومنها عرض جوليا دومنا ، وأعمال وليد عوني في مصر. وقد رافقت موسيقى ما بعد الحداثة عروض ما بعد الحداثة، وفي هذا المجال عمل المؤلف الموسيقي طارق شرارة مع وليد عوني الذي يعتبر أشهر من عمل على الجسد في مسرحه الراقص في أعمال عديدة منها: شهرزاد، سمرقند، الأفيال تختبئ لتموت، خيال المآته، تحية حلم، أغنية الجيتان، صحراء شادي عبد السلام، حلم فنان. كما عمل على تحريك اللوحة التشكيلية الثابتة المؤطرة بالبرواز بوساطة فن الفيديو آرت مثلما فعل في اللوحة الخضراء للفنان عبد الهادي جزار. وفي أعماله تتابع الصور التشكيلية التي ترسمها أجساد الممثلين وتشكيلاتهم وتكويناتهم. وهكذا فإن مفردات العرض المسرحي هي: الجسد الإنساني في أروع تكويناته الجمالية وتشكيلاته الحركية، والديكور والألوان والفراغ والنور والظل، وفي داخل هذا العالم التشكيلي الباهر تنبع وتصب الأفكار.

البوتو الياباني وإعادة اكتشاف الجسد الإنساني

لبوتو كما رآه هيجيكاتا (ت 1986) هو الغوص المتأمل في عالم الظلال والظلام الذي يعتبر المعادل الرمزي لكل ما هو مهمش في السلوك الاجتماعي ويقصد بعالم الظلال إعادة اكتشاف الجسد كثيمة أساسية من خلال تحريره من الأحكام الاجتماعية التي تحوله عادة إلى سجن أو منفى مما يعتبره المجتمع اختراقاً للمألوف والمباح، فهو ليس مجرد حامل للأفكار كما في الرقص الغربي الحديث وإنما هو عالم لا يمكن أن يكتشف إلا من خلال الرقص. والرقص ليس تأليفاً أو تصميماً مسبقاً محسوب الحركات والخطوات، ، بل إن الجسد هو الذي يقوم بتأليف نفسه واكتشاف تضاريسه بعد عهود من القمع والمنع مر بها الجسد الإنساني، وباختصار إن الجسد هو المَعنَى نفسه، وهو موضوع ذاته.

والبوتو أسلوب مسرحي حركي يعتمد الجسد والإيماءة والبعد الروحي الداخلي، إنه أشبه بالصلاة عن طريق تحريك لروح كونية مقرها الجسد. إنه يعبر

عن غضب الجسد وتطلعات الروح. لم يكن البوتو ردة فعل عابرة على انهيار الصور الثابتة للقيم الثقافية اليابانية، إنه فعل مستقل يهدف إلى إعادة اكتشاف المعنى من خلال إعادة الحرية للجسد الذي استلبته السلطة و الحروب التي خسرتها اليابان.

يحيلك رقص البوتو إلى العلاقة مع الطبيعة والأرض بكل عناصرها..جسد الراقص أو الراقصة امتداد للأرض والطبيعة. الخطوات البطيئة جداً تحيل إلى الغوص حتى الكواحل في طين حقول الأرز.. الركبتان غالباً محنيتان إلى الأمام، والقدمان منفرجتان مما يضع الراقص في وضع البحث عن توازن صعب المنال ويجعله قريباً جداً من الأرض التي يشكل جسده امتداداً لها.. و لجسد المرأة أكثر من الرجل قدرة على إدراك لا منطقية.الواقع والتشوه الداخلي الذي يعتريه.

في برلين قدمت "فرقة صحراء 93 " البلجيكية عرضاً من البوتو مع المخرجة اليابانية "ميناكو سيكي" وهي راقصة ومخرجة عروض مسرح الحركة تعمل وتقيم في برلين، والعرض المؤلف من اثنتي عشرة حالة جسدية وحركية، أداها ممثلون يتدربون في معاهد بلجيكية يمثل التصاهر بين البوتو والتعبيرية الألمانية التي كانت ردة فعل جوهرية على العنف النازي، وخاصة في مسرح آرتو، متجذرة في الطقوس اليابانية القديمة، و يلتقي منحى البوتو مع ما قدمه جروتفسكي من رؤية تعتمد على الطاقة الروحية للجسد متحدياً اللغة المنطوقة بأن تأتي بما يختزنه الجسد من قوة.

يبتدئ العرض بموسيقى كونية تشبه موسيقى أفلام النجوم والفضاء تعطينا إحساساً بأننا في حضرة فعل كوني، ثم يدخل الممثلون بأستار ممزقة تغطي أجزاء من الأجساد وألواناً دموية وبيضاء هي جزء من تغريب الملامح وتوحدها في عالم الرفض، حركاتهم بطيئة كما لو كانوا خارجين لتوهم من أعماق الأرض. ثمة إيقاع جسدي محلق بالفضاء، هناك ارتباط فعلي بين الجسد والفضاء المرتفع، كل الأعين متجهة إلى الأعلى وكأن ثمة حواراً مع السماء، وكأن الروح تبحث من خلال التحليق عن بقعة صافية خالية من المساوئ الاجتماعية والحروب. إنها تشد الجسد وترفعه من أرض الحروب والأمراض والظلم، إلى منطقة بيضاء نقية. هذا الربط

بين الأرضي والعلوي هو نداء الجسد الداخلي لله، حيث أن الفعل يتوجه رأساً من داخل الجسد معبراً عنه بحركات الوجه والأيدي والرأس وأجزاء من الجسد مطلية بمسوح رهبانية – دينية تؤدى بحالات تقترب من الصوفية وفنون الزار الشرقية. كل ذلك ليس إلا إعادة لخلق العلاقة بالروح الكونية، التي تنبعث موسيقاها من جوّانية الإنسان.

نيران الأناضول

"الرقص هو الاستسلام إلى ديونسيوس" ذلك ما تقوله إيزادورا دنكن التي عاشت في أمريكا وأسست نظريتها عن الرقص المسرحي الحديث عندما اتجهت إلى بحر إيجه وصممت رقصاتها وتفاعلت مع جسدها بمنطق الانتفاضة والنزعة إلى الحرية والثورة بعيداً عما يقيد الروح والجسد. وعلى ذلك تسير فرقة مسرح الرقص الحديث التركية ومخرجها مصطفى أردوغان والتي قدمت عرضها الكبير " نيران الأناضول" في تركيا ومصر وأنحاء العالم. استوحى العرض أفكاره من شامان الأتراك من آسيا الوسطى والزرادشت والأكراد اليزيديين في العراق وسورية ورقصات فلكلورية تركية وأناضولية، وورقصات من شعوب بحري إيجه و المتوسط، في دراما تتناسب مع طقوس الأساطير السحيقة تركز في الإضاءة والملابس على تدرجات لون لهيب النيران واستعارات رمزية تعبر عن التركيبة البشرية التي لا تنتمي إلى الملائكة أو الشياطين وإنما عن أبدية الصراع بين الخير والشر.

المسرح الراقص..تجارب عربية

ترك العرب آثارهم الفنية في الشعوب، ففي الأندلس ما تزال إلى الآن رقصة "الجوتا" الشعبية التي ابتدعها الموسيقي العربي ابن جوتا في القرن التاسع الهجري بمصاحبة الدف ويشبه إيقاعها إيقاع الفالس. كما ورث الغجر استعمال المزمار العربي في رقصهم. وفي رقص الفلامينكو العنيف الحماسي غالباً ما يبدأ الغناء المصاحب له بفاصل آهات تستعمل فيه كلمة" ليل" وقد تستعمل أيضاً ألحان وإيقاعات وسلالم عربية تنتمي إلى ربع الصوت. والرقص يشكل واحداً من

مكونات الطقس الطرائقي الديني كما في رقصة المولوية ، واحتفالات حمد النيل في الخرطوم، كما أنه جزء من مكونات العرض الفرايجي كالأعراس والموالد. وعندما أسس القباني مسرحه الغنائي في دمشق كان الرقص التعبيري المعروف بالسماح واحداً من مكونات العرض المسرحي.

ومع مد الحداثة وما بعدها، ونتيجة للاتصال والمثاقفة الفنية مع الغرب والتأثر بالاتجاهات المسرحية الجديدة وبخاصة مسرح الجسد بدأت تتشكل فرق المسرح الراقص في البلاد العربية.

الكاتاكالي في دمشق وانزياح نحو مفردات الرقص الكلاسيكي

عندما قدّمت كاترين شوب من مسرح الشمس عرضها " جلجامش" في دمشق مع مجموعة سورية شابة وهو عرض تميز بأنه ورشة تنقيب في الحداثة وما بعدها آثرت الانزياح نحو الشرق والاستفادة من مفردات الرقص الكلاسيكي الهندي المعروف باسم كاتاكالي ، تقول : "هذه الأشكال التقليدية تعلمنا أن للنصوص المسرحية إيقاعاً وصوتاً وشكلاً جسدياً. حركات الممثل الجسدية ، سكونه وثباته ووقفاته المفاجئة ورقصه وسيره هي التعبير المرئي لحركات روحه غير المرئية ، الجسد يصبح ذاته شعراً". والكاتاكالي نمط عالي التطور من أنماط الدراما الراقصة الكلاسيكية ، وهذا الفن يجمع ما بين الرقص والحوار لإحياء الخرافة والأسطورة في معابد كيرالا. والهند لتعدد الآلهة والمعابد فيها واعتبارها الرقص فناً مقدساً هي خزان مترع لأنواع عديدة من الرقص مثل : البهارتاناتيام ، والموهينياتام ، والكاهتاك ، والمانيبوري ، والأوديسي. ومن أحدث الرقصات الهندية رقصة البهانغارا التي غزت الملاهي الليلية وصالات اللياقة البدنية في أمريكا حيث بدأ المتمرّنون يشعرون بالضجر من إيقاعات الأيروبيكس الأساسية. وهي شبيهة إلى حد ما بالرقص الشرق أوسطي تؤدى على أنغام إيقاع طبلة "الدول" الهندية ، لكن البهنغارا أكثر حدة ونشاطا فهي كرقص الهيب هوب. ويطلق اسم البهنغارا أيضا على الموسيقى التي تمتزج فيها نغمات المزامير والطبلة بأصوات المغنين. وتشمل البهنغارا المعاصرة نغمات من موسيقى الريغاي reggae والهيب هوب والتكنو (بيير شيفر مؤسس موسيقى التكنو الالكتروصوتية والتي سميت الموسيقى الملموسة).

بحثاً عن أشكال ومفردات جديدة في الرقص والرقص المسرحي وجد فنانو ما بعد الحداثة في أشكال الدراما والرقص الأفريقية والأمريكا لاتينية والهندية والأندنوسية موارد للإبداع وتحرير طاقة الجسد الحيوية.

كراكلا أول فرقة عربية للرقص المسرحي

منذ غرضها الأول قدمت فرقة كركلا اللبنانية مجموعة من الأعمال منها : "طلقة نور" عن الثورة العربية "الخيام السود، اصداء، بليلة قمر" من التراث، "حلم ليلة شرق" من الادب العالمي "اليسا ملكة قرطاج، الأندلس المجد الضائع» من التاريخ، ومع إطلالة الألفية الثالثة قدمت "الفا ليلة وليلة" بمعنى أن شهرزاد لا تزال تروي حكايات «ألف ليلة وليلة» التي حافظت على حيويتها بفعل تداول الناس لها جيلاً بعد جيل، وهو عمل موسيقي غنائي راقص ثقافي وفني وجمالي وخيالي، يقول عبد الحليم كركلا : "الموسيقى للموسيقارين العالميين موريس رافيل وريمسكي كورساكوف اعيد توزيعها بما يتلاءم مع روح الشرق، حيث تمتزج موسيقى العود والسنطور والسيتار والربابة مع القالب الاوركسترالي السيمفوني، كما وضع الموسيقار اللبناني توفيق الباشا بعض المقطوعات الخاصة بالعمل فيما تولى الموسيقار الايراني العالمي هوشانج كامكار عملية التوليف والتوزيع الكامل للموسيقى. وهذا الانصهار بين العلم الحديث وتجربة كركلا المتواصلة منذ حوالي 30 عاماً، منح أفقاً جديداً لمسيرة الفرقة" وهكذا تعمل الفرقة على اقامة نوع من الخط الفني الذي يفرض وجود ثقافة عربية في الموسيقى والرقص في العالم ويساهم في تهيئة مسرح جمالي له أبعاده العالمية والتاريخية والانسانية.

مهرجان للرقص المسرحي في مصر

بدأت أولى دورات هذا المهرجان عام 1999م وفي دورته السادسة كانت هنالك مشاركة لخمسة عشر عرضاً من مصر وسويسرا في القاهرة والإسكندرية. يقول المدير الفني للمهرجان وليد عوني: هذه الأعمال في الرقص المسرحي تعد بانوراما لإيقاعات متنوعة من أجيال لاتزال تبحث عن مسرح جديد وفضاء حركي متطور يعكس نزاعات حياتية متعلقة بأحداثنا العالمية والمحلية وتطوراتنا السياسية

والثقافية والاجتماعية". ولوليد عوني يعود الفضل في تأسيس المسرح الراقص في مصر، وبعض أعماله تنتمي إلى مابعد الحداثة ، ويشاركه في هذه الرحلة المؤلف الموسيقي طارق شرارة بموسيقاه المابعد حداثية . ويعتبر عوني أشهر من عمل على فيزيقيا الجسد بين العرب في مسرحه الراقص وذلك في أعمال عديدة منها: "شهرزاد، سمرقند، الأفيال تختبئ لتموت، خيال المآته، تحية حلم، أغنية الجيتان صحراء شادي عبد السلام، حلم فنان". كما عمل على تحريك اللوحة التشكيلية الثابتة المؤطرة بالبرواز بوساطة فن الفيديو آرت مثلما فعل في اللوحة الخضراء للفنان عبد الهادي جزار. وهو يهتم بخلق صور تشكيلية على الخشبة ترسمها أجساد الممثلين وتشكيلاتهم وتكويناتهم. مؤكداً أن مفردات العرض المسرحي الراقص هي: الجسد الإنساني أولاً في أروع تكويناته الجمالية وتشكيلاته الحركية، والديكور، والألوان، والفراغ، والنور والظل، وفي داخل هذا العالم التشكيلي الباهر تنبع وتصب الأفكار. وهو يعتمد في تشكيلة الفرقة على الراقص (الذكر) أكثر من (الأنثى) ومنهم تتشكل أغلب المجموعات الراقصة على الخشبة، يرى أن جسم الرجل من الناحية الفيزيقية أكثر جمالاً وطواعية وقدرة في الهمس والصخب، وفي الأداء والتعبير.

فرقة إنانا السورية للمسرح الراقص :

أسست الفرقة عام 1990 و"إنانا"هي إلهة الحب والقمر في الميثولوجيا السورية الرافدية، وقد قدمت مجموعة من العروض الضخمة : "هواجس الشام880، أبناء الشمس، جوليا دومنا، أجراس القدس الدمشقية، حكاية بطل، عاشقات المجد، عين اليقين، ليالي أحمد بن ماجد، شام شريف، ليلة مرصعة بالنجوم، النخلة والعاصفة". وبالرغم من اطلاع مؤسسها الكريوغراف جهاد مفلح (فلسطيني) على تجارب فرقة كركلا اللبنانية والرقص الكلاسيكي الروسي والمسرحي الحديث ورقص الشعوب إلا أنه عمل على صياغة أسلوبه الذي يعتمد على الجسد، واضعاً حركته ضمن إطار فني، بإيقاعات موسيقية تتوحد ضمن كريغرافيا ومشهدية تعبيرية بما يجعل العرض أقرب إلى المسرح الشامل.عروض إينانا تحمل هموماً ورؤى

عربية فالفرقة لا تؤمن بالتخلي عن المقولات الكبرى، وتعمل على تحقيق التناغم بين النص التاريخي والرقص الحديث.

فرقة ليش وبناء أبجدية حركية

فرقة "ليش" هي أول فرقة للمسرح الحركي في سورية تأسست في دمشق عام 1999م تقول نورا مراد التي أسستها وهي ممثلة و مصممة حركية: "من خلال البحث والتجريب، يهدف عملنا إلى بناء أبجدية حركية خاصة بالعالم العربي وذلك عبر البحث في الإشارات و الرموز التي تشكل مفردات وجملاً تحكي مواضيع معاصرة عن الآن و هنا. تعتمد الفرقة المسرح الحركي كنوع فني لعروضها، وتعمل على منهج "الصورة الذاتية" الذي يدنو من الحكايات الشخصية، الانفعالات و اللغة الحركية الخاصة بالمؤدي، بحيث يشارك المؤدون في بناء العرض. ويحكم آلية العمل بحث ديناميكي في أدوات التعبير بين المؤدين (ممثلين، راقصين، ، مغنيين و موسيقيين) و الفنانين، المصممين و المتفرجين... و الهدف دائما باتجاه كسر الحدود التقليدية ما بين العرض و المتلقي".

قدمت الفرقة عروضاً عدة لاقت استحسانا كبيراً ومنها: "أحلك الأوقات/ دمشق 2003"، "مومو / دمشق 2004 -2006"، "إذا ماتوا انتبهوا / دمشق 2008"، "ألف مبروك!/ دمشق 2009" وقد افتتحت أعمالها بمسرحية "بعد كل هالوقت/ دمشق 1999 "وقد حاز عرضها على جائزة أفضل سينوغرافيا في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي عام 2000 من خلال الثنائي نورا مراد وباسم عيسى يصور العرض الحواجز والعزلة التي تباعد بين الزوجين وكيف تتحول العواطف التي كانت دافئة إلى جليد. أما العصر التقني ووسائل الاتصال الحديثة فإنها إن كانت قد وصلتك بالعالم فإنها عزلت الزوج عن الزوجة. ومن خلال الحركة وفيزيقيا الجسد في همسه وقلقه وغضبه يقول العرض كلمته الرئيسة: بعد كل هذا الوقت والحياة المشتركة بين الزوجين فإن ثمة حواجز تفصل بينهما وتباعد أحدهما عن الآخر، وتحول العواطف التي كانت دافئة يوماً إلى جليد.

فرقة رماد للمسرح الراقص :

إذا كانت اتجاهات التجريب والحداثة قد أنتجت المسرح التعبيري الألماني على يد توللر وقيصر وآخرين ، والتعبيرية الأمريكية على يد يوجين أونيل ، فإن اتجاهات مابعد التجريب أو ما بعد الحداثة قد أنتجت التعبير بالجسد كحامل للفكر وكلغة لها مفرداتها الخاصة. كأنما الكلمات ماعادت تجدي في التعبير عن لامعقولية الوضع الإنساني فكان لابد من إطلاق الطاقة الكامنة بالجسد ليتكلم ، هذا الجسد الذي امتهنته عبر التاريخ القيود والأسر والحروب والمجاعات والإعاقة وألوان العذاب.

تأسست رماد السورية للمسرح الراقص عام 2000 وقدمت عدداً من الأعمال مثل : خلق ، انعكاسات ، تمرد العقل ، رحلة جسد ، وأخيراً صمت الحواس. ومصمم أعمالها ومخرجها هو الكريوغراف لاوند هاجو الذي يؤكد أن مسرحه جسدي تعبيري راقص ، وأن لديه دائماً ما يقوله في العرض من خلال الجسد. في تجربته الأولى " خلق" مع زميلته الراقصة عزة سواح يبدأ العرض بمشهد هيولى دائرية في حالة سكون لا تلبث أن تنقسم إلى ذكر وأنثى ، لتبدأ دورة الحياة أو دورة الاكتشاف عبر تعبيرات الجسد. وفي "انعكاسات" ثمة سرد لمواقف من الحياة يرى صانعو العرض الحركي المسرحي الراقص أنه لا تستطيع اللغة المحكية التعبير عنها لأنها أصبحت لغة مقولبة ميتة ، ولهذا تتم إحالة التعبير عنها إلى الجسد.كالموظفَين اللذين يرفضان تسيير معاملة امرأة طمعا بها ، وفي "فوضى الصمت" تحرير للجسد من صمته الأبدي ، حيث يتعثر الجسد وتتلعثم الأفكار وتُعتقل الإرادة. ثمة إيقاظ للعقل كي يتمرد وبتمرده تتحرر الحواس من صمتها ، فإذا تحررت صبت حركتها في مقولة العرض " أنا في داخلك فكيف لا أراني". فكرة التوق الى الطيران والانعتاق والحرية جسدها الراقص لاوند في فيلم فيديو كمقدمة للعرض حيث ينتقل إلى الغابة فالبحر فالصحراء ، يحاول التحليق ، يطل من صخرة عالية رغبة الانعتاق. العرض لوحات تمثل صمت الحواس : العمى والصمم والبكم والشلل والإعاقة الجسدية ، قدمت في رقصات فردية و جماعية من خلال الظلال والأضواء ، والموسيقا المصوِّرة الرائعة ، وهمس الجسد ونداته وغضبه ، في التكوين والتشكيل والسكون والحركة.

مسرح الصوامت

سنوات عديدة والكاتب والناقد والمخرج المسرحي صباح الأنباري يعمل في التجريب على المسرح الصامت كموازٍ لمسرح الكلام أو كما يسميه بـ (الصائت) وليس بديلاً عنه، وقد كتب في هذا المجال مقالات نظرية ومسرحيات صامتة قاربت أو تجاوزت ست عشرة مسرحية منها: متوالية الدم الصماء، محاولة لاختراق الصمت، الهديل الذي بدد صمت اليمامة، سلاميات في نار صماء، حجر من سجيل، هرم الصمت السداسي، المروضة، وقطار الموت.

ليس المسرح الصامت بدعة وإنما هو مؤسس على سابق له هو البانتونايم ولكن هذا يشكل على الأغلب حالة مسرحية فردية بمعنى أنه بمثابة المونودراما في مسرح الكلام، أما المسرح الصامت الذي يقدمه الأنباري من خلال نصوصه التطبيقية أو توصيفه النظري فهو مسرح جماعي، شأن المسرح الجماعي في مسرح الكلام، يشترك فيه ما يقتضيه العرض من الممثلين، ويُسند فيه التعبير ليس إلى المسرد الكلامي الملفوظ وإنما إلى المسرد الحركي وما يتبعه من تشكيلات وتكوينات جسدية فردية أو جماعية، أو حركة مجموعات، فهو مسرح بصري يضج بالكلام ولكن من غير كلام، وميزة هذه العروض الصامتة أنها تستطيع أن تتجاوز مشكلة اللغة، فقد بقيت حواجز اللغة أمراً مشكلاً في المسرح بين الأمم والشعوب، ولهذا جاء المسرح الصامت ليستبدلها بلغة الجسد والإشارة وهي لغة إنسانية مشتركة أكثر سهولة وجمالاً وإدهاشاً وتحفيزاً للخيال عند المتفرج وذلك من خلال السرد الحركي والبصري والاهتمام الفائق بمكونات العرض البصرية والسمعية في إطار سينوغرافيا متقنة ودالة. مثل هذا التقاطع والافتراق بين النوعين : الصامت والبانتومايم، نجده أيضاً بين المسرح الصامت وبين المسرح الحركي والراقص، فهو يستفيد منهما ويفترق عنهما، وبالرغم من أن استخدام الجسد الإنساني كلغة موازية أو بديلة، والتشكيل به، والتعبير بوساطته، يجمع بين الأنواع الثلاثة إلا أن كلاً منهم يتعامل مع الجسد بشكل يختلف عن الآخر، فالأولوية في المسرح الصامت ليس لاستعراض جماليات الجسد واستنطاقه وإنما الأولوية للموضوع الذي تقدمه قصة المسرحية أو فكرتها أو لوحاتها والتي يكون حاملها على الخشبة هو مجموعة الممثلين بأجسادهم وخطواتهم وحركاتهم المرسومة بعناية فائقة بشكل

معادل لمجريات الأحداث ، ومن خلال ميزانسين عام ، بالإضافة إلى دعم المجهود التعبيري والسردي بعناصر العرض الأخرى من ملابس وديكور وإضاءة وموسيقى ومؤثرات صوتية ، وبذلك يكون المسرح الصامت في المحصلة فناً بصرياً بامتياز يزخر بالدالآت والمدلولات ، وبالعناصر الإشارية

ورغبة من الأنباري في ألا تكون هذه النصوص الصامتة مقتصرة في حياتها على الخشبة فقد عمل على فكرة تأليف مسرحيات صامتة قابلة للقراءة ، يمكن أن تجنس أدبياً مستشهداً بمسرحية "فصل بلا كلمات" لبيكيت ، بحيث يجد قارئها أنه أمام قصة قصيرة تستوجب منه المتابعة والتخيل البصري ، ولكنه يرى أن أياً من الكتاب المسرحيين لم يكمل بشكل واضح وجلي ما بدأه بيكيت ولا حتى بيكيت نفسه. وظلت المسرحية الصامتة رهينة الخشبة.

يحتاج المسرح الصامت من كاتبه إلى مخيال واسع وناصع ، وقدرة على تحويل المدلولات من حواملها الكلامية –اللفظية - إلى حواملها الحركية والجسدية والتشكيلية ، كما يحتاج إلى وضع معالم طريق للفكرة أو اللوحة أو القصة مؤسسة على تلك الحوامل لئلا يسقط النص أو العرض في الإبهام ، ويكون في الوقت نفسه محافظاً على جماليات الغموض الفني.

لم يكن الأنباري منظّراً فحسب للمسرح الصامت وتوصيفِه وشروطه وتبيان قواعده وإنما كان مجرباً أيضاً في نصوصه المسرحية بحيث تأتي متوافقة مع بحثه النظري ، ومن يعد إلى مسرحياته في الكتاب يجد أنه تتوفر فيها الشروط التالية :

1 - اشتغاله على التشكيل الصوري واعتماده كأداة من أدوات النص الأساسية ، وبتقارب الصور ، وتعاقبها ، وتساوقها ، وتداخلها يتشكل المعنى العام في هيئة نص مدون على الورق أو عرض قائم على الخشبة.

2 - بناؤه النص على قصة أو حكاية تراثية أو قضية معاصرة مثلما فعل في نص "**عندما يرقص الأطفال**" وفيها يقدم المؤلف للأطفال أحداثاً من ملحمة جلجامش أضاف فيها إلى بعض شخصياتها الأسطورية شخصيات أخرى وأطفالاً يشاركون في صنع الحدث لتصبح كوميديا خفيفة يجد فيها الطفل نفسه مشاركاً ومستمتعاً. أو كما فعل في نص "**حدث منذ الأزل**" وهو نص زاخر بالحركة

والأحداث المتعاقبة منذ بدء الوجود البشري مع آدم وحواء وقصة التفاحة، وهبوطهما الغضبي العنيف المنذر إلى الأرض "وقلنا اهبطوا منها بعضكم لبعض عدو"، والصراع الدموي المستمر إلى اليوم على السلطة والتملك، ودَوْر المرأة في هذا الوجود الدموي، إنه صراع بين الخير والشر، بين القبح والجمال. هذا الوجود الإنساني على الأرض الذي ابتدأ بجماليات الحب وموسيقاه واللقاء العاطفي بين أول كائنين على الأرض، وانتهى اليوم ولا يزال مستمراً بمشاهد سمل الأعين والموت والدمار والمشانق على ضجيج المارشات العسكرية. وهذه الفكرة تعود من جديد في صياغة أخرى تطال في هذه المرة تعرية الحاكم الطاغية، وذلك في نص "**متوالية الدم الصماء**" وبطعم عراقي يدل عليه المكان وهو المعبد /الزقورة/ والكاهن، والألبسة السومرية، في تراتب تاريخي ثم مزج حاد وفاضح مع ما هو عصري من كهنة جدد، وتقنيات علمية تتمثل في مركبة فضائية يهبط منها رجال يمثلون قوى الطغيان العالمي يُجرون عملية نقل الدم لرجل من شعب الزقورة يختارونه ليكون الحاكم المطلق باسمهم وبأيْدِهم، وهي عملية ترمز إلى إعداد الغرب الاستعماري لملوكنا وحكامنا، وحقنهم بمصل القوة الغشمية، وإذا كان الحاكم القديم قبل آلاف السنين يحكم باسم الآلهة السومرية ثم يؤله نفسه، فإن الحاكم المعاصر يحكم باسم الآلهة الجدد القادمين بتقنياتهم المدمِّرة من الغرب، ثم يؤله نفسه، ويباركه كهنة السلطان المعاصرون فيطغى ويبغي، ويغتصب، ويقتل، وينصب المشانق، فإذا انتهت مهمته، تخلّى عنه صانعوه ليُحلّوا غيره مكانه بمهمة أخرى. وهذا ما نراه اليوم من تخلي قوى الغرب المدمِّر عن عملائهم من الحكام الذين أخلصوا في خدمتهم وباعوا أنفسهم لهم، واشتروا عروشهم بدماء شعوبهم، فتخلى عنهم سادتهم آلهة الكون، وراحوا يعملون على اصطناع حكام آخرين.

3 - تضمن النص مَعالمَ طريق تقوده في جلال وجمال الغموض الفني المستحب إلى مضموناته وأفكاره وحكايته بيسر وسهوله بحيث لا يضل السبيل إلى المراد، ومن غير أن يزجه في متاهات الإبهام.

في مسرحيته "**الهديل الذي بدد صمت اليمامة**"لا يمكن أن يخطئ المرء تلمس قصة المرأة الوحيدة التي غاب عنها حبيبها أو زوجها، ودالُّ الغياب هنا أو معلم

الطريق إلى المقصود هو الكرسي الفارغ وكأس العصير الذي ينتظر صاحبه، غاب بسبب الاعتقال أو الحرب أو بسبب فتنة وحرب أهلية، ودالاّتها : أصوات انفجار القنابل المتقطعة، أما الرواية التي تقرؤها وعنوانها واضح للجمهور " ذهب مع الريح" فإنها تَردُّنا إلى جوهر مأساة هذه المرأة وهو ذهاب حبيبها مع رياح الفتنة الدموية، وتغرق المرأة في الحزن والإحساس بالوحدة والوحشة والخوف والبكاء، هذه المرأة الناعمة وهي عنصر الجمال في المسرحية مع هديل الحمام الشجي الجميل وفي مقابل هذه الجمالات الحزينة، وللحزن جماله المؤثر الذي ينخر في العظم، في مقابل ذلك يقف القبح في أقصى درجاته، أصوات قصف وانفجارات وهرولةٍ جنود، ومَشابكُ تسقط من أعلى المسرح لتتحول الخشبة كلها إلى سجن، وتضيّق المشابك حصارها للمرأة، ويتقدم رجال قبيحو المظهر والمخبر ليقوموا باغتصاب هذه المرأة في غياب زوجها، أليس هذا ما يحدث في هذا العصر العربي الأرعن إبان الحكم الشمولي والمعتقلات أو إبان الفتن والثورات؟

المرأة – اليمامة واقع ورمز، هذه المعادلة الرائعة للكاتب ، مع رواية الحزن "ذهب مع الريح" بها تنتهي المسرحية، تنتهي بانتصار الجمال على القبح رغم الحصار والسجن والموت والاغتصاب.

" وعندما تشرع بالبكاء تسمع هديل اليمام مره أخرى فترفع رأسها.. تنظر الى البعيد.. تتناول رواية (ذهب مع الريح) وتسترسل في القراءة.. تختفي الإضاءة تدريجيا بينما يستمر الهديل حتى النهاية".

7 - نصوص الأنباري في معظمها هي نصوص رؤيوية، جوهرها هو الوجود الإنساني الذي يجمع بين عذوبة الحب وقسوة ووحشية الواقع، فهو لا يبحث في فلسفة هذا الوجود وإنما في موقع الإنسان منه، والإنسان العاشق والمقهور والبائس، الإنسان الخيِّر بكل مقوماته الأخلاقية النبيلة وعواطفه السامية لديه هو مركز الكون وخليفة الله في أرضه.

أهمية هذا المشروع تكمن في ريادته وفي الخروج بالعرض الإيمائي الذي كان يطغى عليه الفردية إلى الدراما الصامتة بشخصياتها المتعددة وتشكيلاتها وتكويناتها، وقصتها المحكمة المستفادة من الواقع وقضايا العصر أو التراث المستلهم

في صياغات شكلية وفكرية معاصرة، أو مجالات الفكر عموما، وفي الدراسة الدالة المتقنة للحركة والتعبير ولغة الجسد، والاهتمام الفائق بعناصر الفضاء المسرحي من موسيقى وإضاءه وتزيينات وديكور وملابس وأقنعة..وغيرها في رؤية سينوغرافية آسرة إنه تجريب أصيل يستحق الرصد والمتابعة ولاشيء ينهض بالمسرح سوى التجريب.

أخيراً

هذه بعض اتجاهات مابعد التجريب، ويسوقنا هذا أخيراً إلى أن نسأل أنفسنا: هل هنالك حقاً ما بعد المسرح؟

في أواسط القرن الماضي كان الناس يمارسون المسرح ولم يكونوا يتساءلون عنه، وكان المرء يختار من بين عروضه ما يرغب به من مسرح شعبي أو كلاسيكي أو مسرح عبث أو غير ذلك ليقضي سهرة ويجد موضوعاً لأحاديث العشاء، ثم أصبح المسرح نفسه موضوع نفسه وراح المسرحيون يحلمون باكتشاف أشكال غير لفظية للتعبير الدرامي، والسفر في حقول إبداعية مجهولة، فالتجؤوا إلى استلهام أشكال طقسية ومسرحية في آسيا وأفريقيا والبرازيل وغيرها، وهكذا ظهر المسرح الحي وتساءل بعضهم إن كان المسرح الحي living theater كما ساد الاعتقاد فترة بأنه يمثل نهاية المسرح، ثم بهر الأنظار مسرح الحدث happening بممثلاته الشابات السويديات أو الأمريكيات اللواتي كن يخلعن ثيابهن وسط الشارع، وتساءل الناس من جديد هل هذا هو نهاية المسرح؟

ومع استشراف تجارب مستقبلية منفلتة تماماً، بدعاوى الحرية المطلقة في الإبداع، بل إن الإبداع صار قيمة مطلقة، أقول.. منفلتة تماماً من كل المسلمات والقيود والمفاهيم الفكرية والشكلية نجد أن المسرح قد التزم طريقاً مجهولة ربما تؤدي في النهاية إلى نمط تعبيري يحل محل الكتابة، وتدعونا إلى أن نتساءل في النهاية: هل هذا مسرح؟ وهل ما زلنا بحاجة إلى المسرح؟

بيتر بروك
تجارب في استكشاف المسرح

يقول المخرج المسرحي البريطاني الكبير بيتر بروك: "أستطيع أن أتخذ أية مساحة فارغة وأدعوها خشبة مسرح عارية، فإذا سار إنسان عبر هذه المساحة الفارغة في حين يراقبه آخر فإن هذا كل ما هو ضروري كي يتحقق فعل من أفعال المسرح".

يعد بيتر بروك Peter Brook من أهم المخرجين المعاصرين الذين حاولوا تجديد المسرح الغربي من خلال تلقيحه بالأشكال الفرجوية الثقافية الشرقية والأمريكية والأفريقية، وهذا ما فعله أنطونين أرتو وأريان مينوشكين وأوجينيو باربا وبريخت ومايرخولد وغروتوفسكي.

ولد بيتر بروك في لندن سنة 1925 من أبوين يهوديين روسيين هاجرا إلى فرنسا أولاً؛ ثم استقر بهما المقام في العاصمة البريطانية في أعقاب الحرب العالمية الأولى، كان أبوه عالمًا فيزيائيًّا تمكّن من اختراع نظام خاص للتليفون يمكّن الجنود من الاتصال في جبهة القتال في أثناء الحرب العالمية الأولى، ونالتْ أمُّه درجة الدكتوراه في العلوم الكيميائية، إذ توصّلتْ إلى تركيب ترياق لمفعول الغازات السامة. ولم يكن منذ صباه مهتماً بالقضايا الدينية أو القومية العنصرية وإنما شغل عنها بالبحث في أمور جوهرية في الفلسفة والروح. درس في جامعة أكسفورد، ومارس التمثيل والإخراج مبكرا وهو في العشرين من عمره، وذاعت شهرته فاستدعته منظمة اليونيسكو في السبعينات إلى المركز الدولي لأبحاث المسرح بباريس ليطبق فيه نظرياته في المسرح في البحث عن لغة مسرحية عالمية مشتركة وموحدة ضمن التعدد الثقافي العالمي، وقد شكل فريقاً من الممثلين من جنسيات مختلفة وأطر ثقافية متنوعة.

في 1968م قاد التجربة المعملية المسرحية الأولى مع فكتور جارثيا Victor Garcia وجوتشايكين رائد المسرح المفتوح وجوفري ريفز". وقد استضافته الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية 2008 ليقدم مسرحية «المفتش الكبير» المأخوذة عن رواية «الأخوة كارامازوف» للكاتب الروسي فيودور دستويفسكي.

قدم بروك مع فرقته المسرحية التي تضم ممثلين من ثقافات مختلفة، أعمالاً مسرحية عدة جمع فيها بين الإخراج والبحث المسرحي، وبالرغم من اهتمامه بالمسرح الغربي والشكسبيري وهو الذي تربى في أحضان الشكسبيرية، فقد اهتم أيضا بالمسرح الثقافي الأنثروبولوجي الشرقي القائم على الطقوس الدينية والسحرية والميتافيزيقية والفانتازيا والغروتيسك. و زار كثيرا من بلدان العالم في آسيا و أفريقيا وأستراليا وأمريكا اللاتينية كباحث عن أصول الفرجة الدرامية وطقوسها الأنتروبولوجية. وأنجز عددا كبيراً من العروض المسرحية المتميزة منها" نحن والولايات المتحدة"، و" تيتوس أندرينيكوس "، و" دقة بدقة" ، و"العاصفة"، و"الملك لير"، و" حلم ليلة صيف"، و" ماراصاد"، و" أوديب"، و" ندوة العصافير"، و" أورجاست" و" اجتماع الطير" من كتاب منطق الطير لفريد الدين العطار النيسابوري وهما من الثقافة الفارسية، و"الأيك" ومصدرها أفريقي، ، و"المهابهارتا" الملحمة الهندية، و"أخناتون" من التراث الفرعوني المصري. وقد صدر له كتاب: " النقطة المتحولة أربعون عاماً في استكشاف المسرح" وكتاب: " المساحة الفارغة" ويتناول فيه المشاكل المعمارية للمساحات المسرحية، وهما من ترجمة الناقد المصري فاروق عبد القادر. وكتاب الباب المفتوح.

يمكن أن نطلق على مسرح بروك اسم "المسرح الإنساني الشامل" فهو يعتمد على جميع الفنون والمعارف والتقنيات من أصوات وإضاءة وموسيقى ورسم وتشكيل ورقص وشعر وصورة مرئية وألوان وأزياء وماكياج، مع التأكيد على الطابع الإنساني، والتعبير عن المكنونات الجوهرية للنفس، وعن الثقافة المشتركة بين الشعوب، إنه يعمل على أن يكون للمسرح لغة عالمية مشتركة. وحول إنشاء المركز الدولي لأبحاث المسرح في باريس يقول في كتابه النقطة المتحولة: " السبب وراء إنشاء المركز هو بدء العمل خارج السياقات والأطر"، "فالمحادثة المنطوقة باللغة

الإنجليزية قد تبدو مبهمة لشخص اعتادت أذناه الاقتصار على لغة المحادثة باللغة الفنلندية مثلاً" ؛ وليست اللغة وحدها تشكل حاجزاً وإنما كل أشكال التعبير التي لها معنى نسبي حددته أنماط التواصل، ولهذا فهو يركز في بحثه المسرحي التطبيقي في عروضه على التناغم والكيميائية والتفاعل والمشاركة بين الممثلين والجمهور، يقول: " حين ذهبنا إلى أفريقيا لم يكن ذلك على أمل أن نجد هناك شيئاً نتعلمه أو نأخذه أو ننسخه، ذهبنا إلى أفريقيا لأن الجمهور عنصر فعال ومبدع في الحدث الأوّلي مثله مثل الممثل" ثم يقول في بحثه عن الجمهور المثالي "ما إن تخرج من المدن الإفريقية حيث تجد جماعة ضئيلة من الناس حتى تجد أمامك قارة كاملة، متحررة تماماً من كل ارتباطات المسرح بمعناه الذي نعرفه، لكن هذا الجمهور، بكل انفتاحه، ليس بالجمهور الساذج أبداً، ولا بالجمهور البدائي، ففكرة البدائية هذه زائفة تماماً.. لقد ذهبنا إلى إفريقيا كي تتاح لنا إمكانية التجريب في عملنا من حيث علاقته بما نعتبره الجمهور المثالي"* وهو يقصد بالمثالي الجمهور صاحب الاستجابات المليئة بالحياة، المنفتح انفتاحاً تاماً لكل الأشكال، لأنه لم يكن أبدا مشروطاً بالأشكال الغربية.

وليس من الضروري أن تكون مشاركة الجمهور بالطريقة التقليدية وإنما يمكن أن يشارك عن طريق الحركة الدائمة حول الممثلين أو بالجلوس أو بالوقوف صامتاً، فما يهم هو تحقيق حد الاشتعال والتفاعل الكيميائي، فإذا حدث هذا التمازج فهذا حدث مسرحي، وإذا لم يحدث فليس هناك حدث، ولهذا كما يقول إنه حين قدم " الملك لير" في أوربا الشرقية فإن الناس الذين لم يفهموا اللغة تلقوا المسرحية أكثر من أهل فيلادلفيا الذين يعرفون اللغة، ذلك أنهم لم يتناغموا مع المسرحية، ولم يحدث ذلك التفاعل الكيميائي.

هذا الأمر لا يمكن أن يتم إلا إذا تحقق جوهر ما يقوم عليه التمثيل وهو انتقال الممثل من وضع المراقب للشخصية التي يؤدي دورها إلى الإحساس بها من الداخل مثل اليد في القفاز. وقد قدم مسرحية "الأيك" عن قبيلة أفريقية صغيرة يتضور أهلها

* النقطة المتحولة ص 187

جوعاً، عايشتها فرقة بروك وحكايتها تكشف عن عالم محطم بعد أن فقدت موارد رزقها وكانت نابضة بالحياة، وبعد سلسلة من أعمال التحضير والاستكشاف والمعايشة والتعرف تحقق في المسرحية ذلك التناغم والتفاعل الكيميائي، يقول بروك: "لقد أصبح ممثلونا هم الأيك ومن ثم أحبوهم"، لقد انتقل الممثلون من وضع المراقب للشخصية الذي احترفه إلى فهم الشخصية عن طريق التوحّد.

ما الذي حمله بروك معه إلى أفريقيا؟ يقول: " حملنا معنا بساطاً كي نمثل عليه وحتى هذا يمكن الاستغناء عنه". فكل ما يحتاج إليه هو جماعة من الممثلين بشرط أن لا تستعرِض ولا تعلّم ولا تقلّد، وإنما تقوم بالاستكشاف، والأفريقي لديه قدرة هائلة على استخدام الجسد والحركة والإيقاع، وبالممارسة والمعايشة والاستكشاف يعثر بروك على اللغة المشتركة يقول في كتابه النقطة المتحولة: "ذات مرة قضينا فترة بعد الظهر كلها في كوخ صغير في أغاديس ونحن نغني، غنينا نحن، وغنت الجماعة الأفريقية، فجأة تبين لنا أننا جميعاً نستخدم ذات اللغة الصوتية تماماً، فهموا لغتنا وفهمنا لغتهم، وحدث شيء مثل مس الكهرباء، فمن بين كل ألوان الغناء المختلفة، فجأة وقعنا على المساحة المشتركة".

لاشك أن بيتر بروك تأثر بأعمدة الإخراج المسرحي أمثال: ستانسلافسكي الروسي، وأنتونين آرتو الفرنسي في مسرح القسوة وقد قدم في هذا الإطار مسرحيات في المهرجان الخامس بمسرح الأولد ويتش بلندن، و ماييرخولد الروسي وعمله على الشكلانية والبيوميكانيكيا في المسرح وقد قدم تجارب جديدة في أعمال شكسبير على أساس أعماله، وبريخت الألماني و مسرحه الملحمي، وغروتوفسكي والمسرح الفقير. كما استفاد من مسرح الحي الأمريكي، ومن مسرح العبث واللامعقول. وكما قال المخرج المصري د. أحمد زكي: "لم يكن بيتر بروك ذا أفكار ثابتة على الإطلاق، وهذا ما يميزه لاتساع خبراته الفنية".

كان ينطلق دائماً من الاستكشاف والتجريب المستمر والإحساس الداخلي وإيمانه بأن المخرج يعمل من خلال عناصر ثلاثة: النص، والجمهور، والفرقة. وقد دعاه التجريب كمثال على ذلك إلى أن يقدم عمله "اجتماع الطير" بصياغات متعددة في أفريقيا، وصياغات أخرى في باريس، ومثلها في أمريكا قبل أن يصل إلى

بروكلين ، وفي النهاية كان يتم تغيير أطقم الممثلين على نحو دوري كل ليلة ، حتى يكتسب كل عضو في الفرقة فهماً جديداً للدور ، يقول : "وفي الأسبوع الأخير أصبح لدينا سبعة أزواج من الممثلين مسؤولين عن سبع صياغات مختلفة للعمل. الليلة الأخيرة كانت تضم ثلاثة عروض ، يبدأ الأول في الثامنة مساء ، والثاني في منتصف الليل ، والثالث في الفجر ، أول العروض كان ارتجالياً ، وثانيهما كان هادئاً ملتزماً بالنص ، وثالثهما كان ذا طابع احتفالي".

اهتم بروك في مسرحه بالارتجال المشهدي وإخضاع ممثليه لتمرينات أساسية شاقة ، وكان الممثلون يتتابعون في ارتجال مشهد يتكامل مع إبداعاتهم ، وبالرغم من اهتمامه بطريقة ستانسلافسكي في إعداد الممثل القائمة على الأداء الطبيعي الذي يستبطن ويظهر الكوامن النفسية للشخصية فإنه يطلب من ممثليه أيضاً التدرب على استخدام منهج أنتونين آرتو للتمثيل بلغة الأصوات والإشارات والحركات وإطلاق العبارات والكلمات المبهمة الصادمة الصارخة كعودة إلى لغة الإنسان البدائي ولغة الحيوان ، أو يطلب من ممثليه القيام بسرد الحكايات والقصص ليس باللغة المنطوقة وإنما بالأصوات والحركات فقط ، وبهذا يتألف لديهم معجم حركي صوتي خاص بهم ، وهو في كل ذلك يريد أن يصل بممثليه إلى الإحساس الداخلي بالشخصية في عروضه ، أو التوحد معها. وكان يهمه دائماً شغل المساحة الفارغة في المسرح لتحقيق تواصل حي ، ولهذا كان ينفر من المسارح المسرفة في الحداثة ، يقول : "في فكري فإن المسرح يقوم على خاصية إنسانية معينة هي حاجة الإنسان لأن يدخل في علاقة جديدة وحميمة برفاقه". فمثلاً إن ترتيب المقاعد في الصالة بالطريقة التقليدية يؤدي كما يقول : " إلى أن كلاً منا يحدق في قفا الشخص الجالس أمامه ، وأظنكم توافقونني على أن القفا ليس أفضل أجزاء جسم الجار" ثم يتابع تقليب الأمر على وجوهه ، فلو وضعنا الممثلين على الخشبة أعلى من الجمهور فسيؤدي هذا إلى خلق علاقة جديدة بحيث يبدو الممثل كإنسان خارق ، أسطورة ، وكسياسي يلقي خطاباً " وتلك هي العلاقة الزائفة التي ميزت المسرح مئات السنين". وإذا كان الممثل على مستوى الجمهور فلن يستطيع معظم الناس رؤيته عدا الصف الأول أو الثاني أما الباقون فيبدون مهملين ، وهذا الوضع لن يقدم سوى فرصة محدودة لإقامة علاقات حقيقية. أما رفع الجمهور إلى موقع أعلى فإن

ارتفاع القاعة لا يسمح بذلك، كما أن علاقة درامية جديدة ستنشأ ويجب أن تدرس.

حين دُعي إلى الاشتراك في إقامة مسرح قومي في إنكلترا سأل المعماريون: ما هي الزاوية المثالية لوضع المقاعد فقال": انسوا القواعد الرياضية ولوحات الرسم لفترة قصيرة وخصصوا ثلاثة أو ستة شهور لإقامة علاقات بأناس من مختلف المهن، راقبوهم في الشارع و المطاعم وأثناء مشاجرة، كونوا عمليين، اقعدوا على الأرض وتطلعوا لفوق، اصعدوا قدر الإمكان وانظروا أسفل منكم، امضوا وراء الناس وفي وسطهم وأمامهم، ثم استخلصوا النتائج العملية والهندسية من التجربة التي اكتسبتموها"*.

إذا انطلقنا من المساحة التقليدية (العلبة الإيطالية) إلى العرض في الشارع أو الريف أو الصحراء ..في الهواء الطلق، فهذه ميزة حيث توفر علاقة مثالية بين الممثلين والجمهور، ولكننا سنفتقد مسألة التركيز الذي توفره المساحة التقليدية وبخاصة إذا كانت هنالك مصادر ضجيج وتشويش.

وبحثاً عن مساحة مثالية، وكتجريب مستمر على هذه الفكرة، انطلق بروك إلى مسرح قديم مغلق ومهمل هو مسرح البوف دي نور، "كان مسرحاً محترقاً ومتداعياً ومخططاً بآثار المطر، تعلوه البثور والندوب، ولكنه لا يزال نبيلاً وإنسانياً، يتوهج فيه الأحمر، ويأخذ بمجامع القلوب" كان بروك يبحث عن مسرح بسيط مفتوح محتفٍ بجمهوره، وقد حقق عرضه فيه درجات رفيعة من التفاعل والنجاح وتصفيقاً عظيماً أدى إلى انهيار قاعدة المسرح وسقوط جزء من السقف بفعل تردد الصوت.

أقام بروك عروضه المسرحية في المساحات المغلقة (العلبة الإيطالية)، وعرض في فضاءات مفتوحة فارغة سينوغرافياً عروضاً احتفالية وطقوسية وفي أمكنة عامة كالشوارع والحدائق، وحمل معه إلى الرمال الأفريقية بساطاً ليعرض عليه،

---

* النقطة المتحولة. ص 214

وعرض على فضاء السجادة الإيرانية، كما قدم عروضاً ارتجالية فوق بساط فارغ في الجزائر.

وقد ميز بروك وما بين المساحة الميتة والمساحة الحية، وبين المساحة الوظيفية وغير الوظيفية، وبين المساحة التقليدية والمساحة الجديدة، وبين المساحة الباردة والمساحة الدافئة، وبين المساحة الجيدة والمساحة الرديئة، وكان يقول: " الشيء الهام ليس هو المساحة النظرية، لكن المساحة من حيث هي أداة".

حين قدم بروك "سالومي" عام 1949 وهي دراما موسيقية على "الكوفت - جاردن" طلب من سلفادور دالي أن يضع له التصاميم، وكان سؤاله النقدي: ما الذي يحدد أسلوب عرض سالومي؟ الموسيقى ونص الكلمات، وكيف يكون المعادل البصري أي تصميم المشهد والأدوات المسرحية والثياب؟ فهي أسطورة غريبة شاعرية، وقد استبعد بروك الأسلوب الواقعي، كما استبعد شغل الفضاء المسرحي بديكور معد حسب الوثائق اليهودية فهذا أمر سخيف. وبعد دراسة المقطوعة الموسيقية شرع مع دالي في شغل مساحة المسرح بدراما بصرية موسيقية حقيقية بأسلوب الرسامين الدينيين الكبار، وحتى سالومي يمكن أن تكون لوناً من ألوان الكتابة على ثلاثة ألواح متصلة. وثمة لوح حجري قديم مدفون في صخرة بعيداً أسفل الخشبة، وهنالك درجات ضيقة تلتف نحو النبع، وحين يقف يوحنا المعمدان فوق اللوح، وتدخل سالومي من وسط المسرح وتستلقي على الخشبة في حالة شبق فإنها تستلقي فوقه، وترقص، وهكذا تتحول المساحة، أو فضاء المسرح إلى وعاء ضخم يسجن تحته المعمدان، وحين يقتل المعمدان بعيداً تحت الأرض ينزف الحجر دماً، ومنه تقدّم رأسه لسالومي، وفوق ذات اللوح، وبمنطق قاتل، تسحق سالومي حتى الموت.

وهكذا تتحول مساحة المسرح من مساحة صامتة باردة حيادية إلى مساحة وظيفية ناطقة حيّة ودافئة.

المسرح الرقمي التفاعلي
تجارب أم تجريب

يبدو أن التجريب في المسرح والذي انطلق من عقاله منذ أن أعلن أنتونين آرتو (1896 -1948) تمرده على الأشكال السائدة لم يعد في الإمكان كبح جماح فرسه ، حتى خرج التجريب اليوم من إطار الفضاء المسرحي المحدود بالخشبة أو المكان الطبيعي ، إلى فضاءات الإنترنيت وشاشة الكومبيوتر بحيث يطرح اليوم مصطلح " المسرح الرقمي – الديجيتال – أو المسرح التفاعلي". ليس الأمر مجرد نكتة مسرحية فقد تبنى مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي في ندوته الفكرية لدورته التاسعة عشرة هذا المصطلح وأقام مائدة مستديرة بعنوان "المسرح الرقمي" شاركت فيها شخصيات من أميركا وفرنسا وإيطاليا واسبانيا ، بالإضافة إلى ورش عمل تخص كل عناصر هذا الفن المسرحي المستحدث. كما أصدرت أمانة المهرجان ترجمة لأول كتاب في المكتبة العربية عن المسرح الرقمي ضمن مجموعة الكتب المترجمة لهذه الدورة والتي بلغت 20 كتابا.

مسارات التجريب المسرحي

لابد من الوقوف للإشارة إلى ضخامة التحولات التي عرفها المسرح من خلال العروض والنصوص في القرن الماضي والتي اتسمت في اتجاهاتها التجريبية بالثورة والتمرد على الموروث المسرحي ، لكنها وبشكل ضمني تقر لهذا الموروث بالوجود وتعترف بفضله في إغناء المنجز المسرحي عبر العصور.

انتقد آرتو "سوفوكل" و تراجيدياته و "شكسبير" و دراماه ومن سار على هذا النهج ، قائلاً هذه تصلح للماضي ولا تصلح للحاضر ، ودعا إلى الخروج عن سلطة النص لصالح الإخراج وقد رأى في مسرح الشرق الأقصى التلقائي والطقسي

نموذجاً بدائياً وغنياً . ومثله اعتبر المسرحي الإنجليزي "بيتربروك" عند تقويمه للمسرح الغربيّ النتاجات المسرحيّة السائدة منتمية إلى ما أطلق عليه اسم "المسرح الميت". أما برتولد بريخت (1898 -1956) فقد رأى أن نتاجات "المسرح البرجوازي" إذا ما عَرَضت حياة النّاس ، فإنها تعمل على إخفاء التناقضات في المجتمع وتوهم بانسجام مكوّناته ومثل هذا الأمر باعث على استلاب جمهور المتفرجين المتعاملين مع هذه النتاجات سواء منها المنتمية إلى العصور القديمة أو المكتوبة والمنجزة على نسقها في العصر الحديث. أما يوجين يونسكو (1912 -1994) فإنه لا يرفض المسرح الكلاسيكي فحسب بل وحتّى المسرح القائم بديلا عنه في عصره ، إذ لا فرق - في رأيه - بين المسرح الشعبي ذي الوجهة التعليمية أو المحلية ، وهنا يشدد هجومه على مسرح بريخت التعليمي ، و" مسرح البولفار" أو ما سمّي بالمسرح البرجوازي ، لأنّهما في نظره ، لا شعبيّان ولا صلة تربطهما بأعماق النفس البشريّة. أما المسرح النابع والمعبر عن روح الشعب فعلاً فهو مسرح بدائي ، غنيّ . وقد وصف مسرح الطليعة بأنه مسرح عكسي (لا أرسطي).

ثم سارت اتجاهات التجريب بعد كتاب الطليعة : يونسكو وبيكيت وأداموف وغيرهم مسارات موغلة في الحداثة وما بعد الحداثة فظهر المسرح الحي ، ومسرح الحدث – الهابننغ - ومسرح الصورة ، واستخدمت تقنيات الديجيتال في الصوت والصورة كإحدى مكونات العرض المسرحي على الخشبة أو المكان المسرحي الطبيعي.

جميع اتجاهات التجريب بالرغم من أطروحاتها الفكرية الفلسفية والفنية وتمردها على المسرح القديم بقيت ملتزمة بالمكان المسرحي الحي ، وبالممثل في التشخيص ، وبالإخراج المسرحي الذي ازدادت أهميته ، وبأغلب مكونات العرض المسرحي ، وبالمواجهة الحية مع جمهور حاضر متلقٍّ.

ترى ما الذي يمكن أن يقوله أئمة التجريب هؤلاء عن " المسرح الرقمي" حيث يختفي المكان المسرحي ، والممثل الحي ، والجمهور المتلقي ، وتتم الاستعاضة عن الفضاء المسرحي الحقيقي بفضاء شاشة الكومبيوتر؟

المسرح الرقمي وبداية التجربة الروائية

أخذت التكنولوجيا الرقمية بمفهومها المتداول وهو (دمج النص والأعداد والصوت والصورة وبقية العناصر المختلفة) أخذت تهيمن على معرفيات العصر، واستطاعت جمهورية التكنولوجيا أن تضع العالم بين أيدينا في غرفتنا الصغيرة ونحن أمام الكومبيوتر من خلال شبكة اتصالات عنكبوتية هائلة تكسر حاجزي الزمان والمكان.

يبدو أن بعض الأجناس الأدبية والفنون بدأت تغادر عالم الحبر والورق إلى هذا العالم العنكبوتي، وقد حقق الروائي الطبيب الأردني (محمد سناجلة) الريادة العربية حين عرض روايته الرقمية " شات " على شبكة الانترنت وفي موقع (اتحاد كتاب الانترنت العرب) الذي يترأسه، وكان قد أصدر قبلها رواية "ظلال الواحد"، وقد أطلق على تجربته هذه اسم رواية الواقعية الرقمية، في إطار الأدب الواقعي الرقمي.

لا يمكن للمرء قراءة هذه الرواية "شات" أو "الحب والحرب في العالم" إلا على الانترنت، كما لا يمكن تحويلها إلى كتاب مطبوع (أي بشروطها الرقمية) لأنها متكونة من عناصر متعددة (الصوت والصورة والحركة والرموز إلى جانب السرد الروائي) وكل هذه العناصر تعمل معاً لتنقل إلى القارئ التفاصيل الدقيقة في الرواية. اعتمد في إخراجها على مؤثرات بصرية وصوتية على شكل مشاهد متسلسلة كل مشهد له طابع خاص ينسجم مع مضمون النص. يجلس القارئ أمام شاشة الكومبيوتر ليبدأ العرض بظهور الشاشة الضوئية مترافقة بموسيقى خاصة تنتقل بك في ثوان إلى المشهد التالي بمؤثراته الصوتية والبصرية: المشهد الأول يصف ليلاً صحراوياً موحشاً بأصوات الجنادب الليلية وأكثبة الرمل الممتدة على مساحة الشاشة، أما المشهد الثاني فينقلك إلى نهار صحراوي بالغ الرطوبة والحرارة، تتخلله رياح صحراوية مغبرة، وفي المشاهد أخرى ندخل مع الكاتب غرف الحوار بأجوائها الرقمية المميزة وأسماء الشخصيات. يمزج الأديب محمد سنا جلة بين الواقع المحسوس والواقع الافتراضي ففي الأجزاء الأولى يتسلسل في أسباب وجود البطل في صحراء رملية ففي العدم الرملي نقرأ: لأكن صادقاً..لم تكن الصدفة وحدها التي قادتني إلى هذا اللامكان..إلى هذا اللاعدم لا لم تكن الصدفة بل كان قراراً

واعياً مني..لقد اخترت هذا اللامكان ليكون منفاي الاختياري..الخ والرواية تتحدث عما يعانيه المغترب من مشقة وهوان وحرمان في سبيل لقمة العيش.

إنها تلك الرواية – كما يقول سناجلة - التي تستخدم الأشكال الجديدة التي أنتجها العصر الرقمي، وبالذات تقنية النص المترابط (هايبرتكست) ومؤثرات المالتي ميديا المختلفة من صورة وصوت وحركة وفن الجرافيك والأنيميشنز المختلفة، وتدخلها ضمن البنية السردية نفسها، لتعبر عن العصر الرقمي والمجتمع الذي أنتجه هذا العصر، وإنسان هذا العصر، الإنسان الرقمي الافتراضي الذي يعيش ضمن المجتمع الرقمي الافتراضي.

كما قُدمت تجارب في هذا المجال في استخدام العالم الرقمي نفسه لإنتاج لوحات تشكيلية رقمية، تحاول أن تأخذ مكانها في حقوق الإبداع إلى جانب اللوحات المرسومة بالريشة.

وكانت السينما قد حققت الكثير في الإخراج بالاستخدامات الإلكترونية للحصول على صورة سينمائية رقمية شديدة التأثير والنقاوة يتفاعل معها المتفرج.

هذا في الرواية أما في المسرح فإنَّ (تشارلز ديمر) يعدُّ رائد المسرح التفاعلي الذي ألَّف عام 1985م أول مسرحية تفاعلية كما أسس مدرسة لتعليم كتابة سيناريو المسرح التفاعلي في موقعه الخاص على الانترنت عبر تقديمه دورات تعليمية متعددة . وهكذا فإن ديمر وعبر بعض مسرحياته مثل : (الأغنية الأخيرة لفيوليتا بارا ، وبات يوديمورت ، وتيوركيز ، ورانشو ، وكوكتيل سوت ، وجاتواتيمورت.) توصل إلى المسرحية الرقمية. وقد ترجمت د. فاطمة البريكي المصطلح باسم المسرحية التفاعلية(Interactive Drama) وعرَّفتها بقولها : "هي نمط جديد من الكتابة الأدبية يتجاوز الفهم التقليدي لفعل الإبداع الأدبي الذي يتمحور حول المبدع الواحد ، إذ يشترك في تقديمه عدة كتّاب ، كما قد يدعى القارىء / المتلقي أيضا للمشاركة فيه ، وهو مثال العمل الجماعي المنتج ، الذي يتخطى حدودَ الفردية وينفتح على آفاق الجماعية الرحبة"

إن صلة الوصل بين عناصر العرض الرقمي هي شاشة الكومبيتر، ويعتبرونه نزعاً متقدماً من التجريب، وهو في الحقيقة لا يعدو كونه تجربة تستفيد من الثورة

التكنولوجية الرقمية، وقد بدأت فكرة المسرح الرقمي بغرض الوصول إلى تأليف مسرحية مشتركة عبر الانترنيت بين أفراد متباعدين من جنسيات وبلدان مختلفة، وبالطبع تتناول قضايا إنسانية عامة مشتركة كالحرب والحب والسلام والتمييز العنصري وغيرها. ثم أصبح الهدف الأكثر صعوبة هو إنجاز عرض مسرحي رقمي.

يعتبر د. محمد حسين حبيب المسرحي العراقي المنظر الحقيقي للمسرح الرقمي في العربية، ويتحدث عن تجربة قام بها في آذار عام 2005سميت ب(مسرح عبر الانترنت) بالاشتراك مع بعض المسرحيين العرب والأجانب. "مكان العرض الثابت: مركز الثقافات والفنون مونتي. يوم 20 آذار. اعتبارا من الساعة السابعة مساء بتوقيت بلجيكا (التاسعة بتوقيت العراق) يتوافد الزوار حتى الحادية عشرة مساء بتوقيت العراق. لمتابعة مقهى بغداد عبر الانترنت.

ثم يعدد المشتركين في العرض عبر الانترنيت في بغداد وفي بلجيكا (5 أجانب، 11 عرب) وتم توزيع وظائفهم في العرض (محرض حيّ/ شات "محادثة" / حوار ديجيتال/ مونولوج وشات) والمشكلة في أن الحدث لم يكن يسمح تقنيا بدخول الجمهور كما يحدث في غرف المحادثة على سكايبي لأن هيئة الندوة الإدارية لا تضمن تقنياً منع ما يسبب عطل ما في الندوة، كما أنك لا تضمن كون الداخلين والمشاركين سيتحدثون بالموضوع المطروح وربما يثيرون مسائل أو ممارسات جنسية كما يحدث عادة حين تكون غرف الشات مفتوحة للجميع. وما يهمنا هو أن الفن المسرحي هنا يتحول إلى مجرد مادة علمية يتم تداولها عبر الشبكات، وتختفي اللذة الحقيقية للمسرح.

يقول د. حبيب: " أنا أعترف بأننا سوف نفقد جزءا من حميمية اللقاء المادي والروحي والمباشر ما بين المشاهد والممثل والمسرحي، لكننا في المقابل سوف نحقق حميمية من نوع آخر .. ولقاء يمتلك روحية أخرى جديدة هي غير مادية .. لكنه لقاء يكتسح الزمان والمكان.. " إنه أمر غريب حقاً.. شعوري الآن وكأني أقف خلف الستارة بانتظار العرض .. الرجفة المشروعة ذاتها التي تحيطنا ونحن على الخشبة. أمرتهم في البيت أن لا يكلمني أحد وأن يخلوا الغرفة .. هكذا أحسست بأنني سأكون في حالة استعداد أفضل برغم أني لا أتقمص أي دور لكن شيئا ما تقمصني

.. لقد تحولت شاشة الكومبيوتر إلى الجمهور الذي أواجهه، أراه ويراني، يا لها من لحظات جديدة وغريبة فعلاً "

لكن سرمد السرمدي يقول وهو أحد المشتركين في عرض مقهى بغداد : "لا وجود للمسرح الرقمي ...إنه ضرب من ضروب التجريب المعهودة!..واللامبررة حقيقة. بعد العرض لم أجد أي مسرح في المسألة...كان ببساطة لقاء أو اجتماع للنقاش، يعني مجرد محادثة صوتية مرئية.

باختصار..لا يوجد نص ...لا يوجد تمثيل....لا يوجد إخراج...لا يوجد جمهور مسرحي. لقد تحدثنا كثيرا وتم تسجيل أحاديثنا كتابيا وكانت مجرد تعريفات وكلاماً عادياً جدا في الحرب وتأثيرها على الفن، كل ما هنالك إدارة تقنية لبرنامج سكايبي كان يقوم بها بيتر حيث يقول للحاضرين والآن معنا سرمد السرمدي من العراق... ...أنا في بعض اللحظات أحسست أنني في قناة الجزيرة!... وهكذا يكون مقهى بغداد قد فشل في تكوين عرض مسرحي حتى وليس فقط في محاولة تقليد بريخت في ملحميته مع المتلقي بأن يسمح له بالتدخل بالحدث الدرامي!"

كانت البداية هي إنجاز نص مسرحي رقمي، وحول هذا الأمر يقول د.حبيب : " إن هذا التجريب في التأليف المسرحي يعد شكلا مغايرا ، فهو يقوم أولا بإلغاء شخصية المؤلف الأساس ويمكن لأي قارئ أن يكون مؤلفا آخر بمجرد الدخول لموقع أحداث المسرحية الالكترونية ويساهم في تكملة الأحداث التي لا تنتهي ، كأن يختار شخصية معينة ويهتم بها لغرض تفعيل مسيرتها الدرامية ، ثم يأتي شخص آخر ويختار شخصية أخرى في المسرحية نفسها ويحاول أن يوسع مديات حركتها النصية وهكذا تستمر العملية بلا توقف.. والنص لا تنتهي كتابته مادام هنلك متدخل جديد في الكتابة.

وظيفة الكاتب الأول (تشارلز ديمر) هنا هو عملية البدء بالمراحل الأولية لأحداث النص المسرحي حكاية وشخصيات ليترك الجميع في محاورة تفاعلية غير منتهية مع مسرحيته .

وحتماً مثل هذه المسرحية لا يمكن تقديمها على خشبة المسرح ولا يمكن قراءتها أو التفاعل مع مجريات أحداثها الأولية والتكميلية التي قام الآخرون بتأليفها ، إلا عبر شاشة الانترنت الرقمية .

لقد ألغت (المسرحية التفاعلية) أفق الانتظار أو التوقع المعروف في الأدبيات الورقية الحديثة ، لأن المتلقي هو السيد المتحكم بالقادم من الأحداث فمن أين له أن ينتظر أو يتوقع ، فما يريده يجعله واقعا مثلما يشاء .

حول هذا الموضوع يقول سعيد يقطين :"لقد دخلت الدراسات الأدبية مرحلة جديدة من البحث وتولدت مصطلحات ومفاهيم جديدة ، لكننا ما نزال بمنأى عن التفاعل معها ، أو استيعاب الخلفيات التي تحددها . ظهرت مفاهيم تتصل بالنص المترابط ، والتفاعلية ، والفضاء الشبكي ، والواقع الافتراضي ، والأدب التفاعلي ، ونحن ما نزال أسيري مفاهيم تتصل بالنص الشفوي أو الكتابي ، ولم نرق بعد إلى مستوى التعامل مع النص الإلكتروني "

أخيراً.. هل يمكننا أن نتصور افتراضياً أن ينحسر مستقبلاً النص المسرحي الورقي المطبوع ليجد له بديلاً رقمياً على الشبكة العنكبوتية؟ أو أن يغيب العرض المسرحي الحي على الخشبة مفسحاً المكان لحفيده الإلكتروني؟ وهل سنفقد يوماً ذلك التفاعل الحي بين الممثل على الخشبة وجمهوره المحتشد في الصالة ليحل محله تفاعل إلكتروني من نوع آخر على شاشة الكومبيوتر.

إذا كانت مثل هذه التجارب قد نجحت مع (الرواية) و مجالات أخرى ، فهل تنجح مع المسرحية ، وهل يمكن لنظرية المسرح الرقمي التي ما زالت في حدود التجارب أن تحقق حضورها مستفيدة من ثورة المعلومات الرقمية المتسارعة والمذهلة فتهيمن على الواقع الإبداعي المسرحي نصاً وعرضا وتفاعلاً؟ .

لاشك أنه لا يستطيع أحد ، وليس من المفترض ، أن يقف في وجه إنجاز وتطوير مثل هذه التجارب التي تستفيد إلى أقصى حد من التقدم التكنولوجي ، وهي إثراء للفن نفسه ، مثلما اندفع المسرح في مسارات التجريب وما بعد التجريب حتى كادت تخرج من خانة هذا الفن.

لكن المسرح : النص والعرض والممثل ، سيبقى ، ما بقي شرط الاجتماع وما يحمله من تفاعل حي ، صفةً ملازمة للإنسانية. وهذا هو المسرح الحقيقي بدمه ولحمه وشحمه ، أما هذه الولائد الإلكترونية فسمها ما شئت ، واحتفِ بها كما تريد ، ولكن لا تسمها مسرحاً.

الأوبرا والأوبريت
من المنشأ الإيطالي إلى المطبخ العربي

حكاية المنشأ

تعتبر الأوبرا من أكثر الفنون المسرحية - الموسيقية الغنائية صعوبة وإمتاعاً وفخامة لما تتطلبه من قدرات عالية في الغناء والموسيقى والرقص التعبيري الذي يحتاج إلى تدريب طويل ومتقن، بالإضافة إلى عناصر أخرى كالحركة وتشكيل المجموعات وثياب وماكياج وإضاءة ورسم باهر للمناظر.

وقد درج الباحثون على تقسيم الأوبرا إلى نوعين رئيسيين:

1 - الأوبرا الفخمة GRAND OPERA وتقوم بشكل رئيسي على الغناء كما في أوبرا عايدة. وفيها يتحقق العمل الفني المتكامل والشمولي لاستخدامها الموسيقى والشعر على المسرح، وتعبر عن النوازع في جموحها وعن الوجدان في مكنوناته وتقودنا إلى قيعان المشاعر الإنسانية.

2 - الأوبرا الهزلية COMIC OPERA وفيها يمتزج الغناء بالحوار المسرحي، ومنها انبثقت الأوبريت OPERETTA وهي تجمع ما بين الغناء والحوار، وغالباً ما يكون موضوعها عاطفياً خفيفاً مرحاً مثل أوبريت العشرة الطيبة لسيد درويش.

قد تأتي الأوبرا الهزلية بعيدة عن الضحك، والأوبرا الفخمة حافلة بالمواقف الهزلية، فما يجمعهما هو انتسابهما إلى الدراما الموسيقية الغنائية، وما يميز بينهما هو مساحات استعمال الحوار والغناء.

كانت البداية في القرن السادس عشر حين تشكلت في فلورنسا جماعة الأصدقاء من المؤلفين والشعراء وكان همهم إحياء المسرحية اليونانية القديمة ومعرفة

كيفية استخدام الإغريق للموسيقى بمصاحبة التمثيل، وكان من بينهم المؤلف الموسيقي والعازف والمغني فينشنسيو غاليلي والد العالم الفلكي الكبير غاليليو.
وفي عام 1600م شهد المسرح عرض مسرحية " يوريدتشي" التي كتبها الموسيقار الإيطالي بيري وقدمت في احتفالات زواج ملك فرنسا هنري السابع من الأميرة الإيطالية ماريا دي ميدتشي وتدور حول قصة أورفيوس المغني البارع وزوجته الحورية الحسناء يوريدس التي تموت بعضة ثعبان فيتبعها زوجها إلى العالم الأسفل " هيدز" ويناشد حراس الموتى بغنائه وعزفه إعادة زوجته إليه فترق له القلوب ويعطونه زوجته بشرط ألا ينظر إليها حتى يصل إلى العالم الدنيا، لكنه يخل بالشرط فتعود إلى هيدز. وقد جرى تعديل النهاية لتكون نهاية سعيدة.

في عام 1607م قام كلوديو منتفردي بإخراج عمله الأوبرالي الأول "آريانا" ثم أتبعه في العام التالي بتأليف أوبرا " أورفيوس " وموضوعها نفس الموضوع الذي تناوله بيري وإنما سماها باسم البطلة، واستخدم فيها لأول مرة أوركسترا تتألف من آلات عديدة معلناً بذلك مولد الأوركسترا الحديث.

انتقل فن الدراما الموسيقية الغنائية من إيطاليا إلى إنكلترا ، وبالرغم من أن جماعة المتطهرين (البيوريتان) الذين سيطروا على الحكم عام 1649م وأعدموا الملك تشارلز الأول قد منعوا المسرح إلا أنهم سمحوا بتقديم أوبريتات باعتبار أنها حفلات موسيقية وليست مسرحية وهكذا قدمت أوبرا "حصار رودس" عام 1657 م وقد وضع حوارها الشاعر وليام دافينانت، وقد صممت على نسق الأوبرا الإيطالية : إلقاء ملحّن وأغان مفردة . ثم أتبعها عام 1658م بأوبرا " مظالم الإسبان في بيرو" و أوبرا " سيرة سير فرانسيس دريك" . وفي عام 1660م تنفس المسرحيون الإنكليز الصعداء بانتهاء حكم البيوريتان وعودة تشارلز الثاني إلى العرش. وحول دريدن مسرحية العاصفة لشكسبير إلى أوبريت . كما تم تحويل مسرحية ماكبث إلى أوبريت أيضاً.

هذا النمط الشعبي من الدراما الموسيقية الغنائية لقي إقبالاً جماهيرياً شجع على تأليف أوبريتات أخرى فقد فقد كتب دريدن أوبرا " البيون والبانيوس" 1658م ثم أوبريت الملك آرثر بعد ست سنوات، وتنافس في هذا المجال دورفي و سيتل

وآخرون في إنتاج أعمال مماثلة. وثمة فرق بين الأبريت الإيطالية التي تقوم على الغناء وبين الأوبريت الإنكليزية التي كانت بمثابة مسرحيات استعراضية مع أغنيات كثيرة وحوارات وموسيقى أوركسترالية. وفي عام 1668م كتب النجم الموسيقى الإنكليزي أوبرا "دايدو وآينياس" وتروي قصة ملكة قرطاجنة دايدو والأمير الطروادي إينياس.

ومع بداية القرن الثامن عشر بدأت ترجمة بعض الأوبرات الإيطالية إلى الإنكليزية ، إلى أن جاء الموسيقار الألماني جورج فريدريك هيندل عام 1710م إلى هانوفر مديراً لفرقتها الموسيقية وكان قد درس الأوبرا الإيطالية في إيطاليا وأخرج في البندقية أوبرا " أجريبينا" . وقد استقر هيندل في لندن وتعصب للأوبرا الإيطالية وقدم عام 1711م أوبراه " رينالدوا" التي تميزت بألحانها الأخاذة ومناظرها الساحرة، وكان لنجاحه وتعصبه للأوبرا الإيطالية الدور في إضعاف الأوبريت الإنكليزية ، إلى أن جاء الكاتب الإنكليزي جون جي ليكتب "أوبرا الصعلوك" ويسخر من الأوبرا الإيطالية ، وقد قدمت لأول مرة في عام 1728م ونجحت نجاحاً مذهلاً وأصبحت أغانيها على كل لسان مما حدا بآخرين إلى تقليدها لكن أهم أوبريت جاءت بعدها هي " القهرمانة" لشريدان عام 1775م. ولأن أوبرا الصعلوك ليست كغيرها فهي لا تتحدث عن عوالم السحر والأساطير والفانتازيا وإنما عن شرائح اجتماعية من الطبقة الدنيا وتصور الفساد السياسي والاجتماعي والحالة الزرية للسجون الانكليزية فقد ظلت حية إلى الآن ، وقد اقتبسها بريخت بموضوعها وشخصياتها فأعد منها "أوبريت القروش الثلاثة" والتي وضع موسيقاها الموسيقار الألماني كورت فابل.

انتقل فن الأوبرا من مهدها الأول في إيطاليا إلى باقي أنحاء العالم وتنوعت موضوعاتها ومدارسها وظهرت روائع خالدة في هذا المجالات فكان منها : الكلاسيكي مثل : "دون جوان والناي المسحور" لموزار. والرومانسي مثل : "تويستان وايزولده" و"بارسيفال" لفاغنز.والواقعي مثل "بوريس غودونوف" لموسور غسكي ، و"كارمن" لجورج بيزيه.والرمزي : مثل "بيلياس وميليزاندا" لديبوسي.وكان منها الحديث مثل "فوزيك" لألبان بيرغ.

أوبرا بكين

هناك مثل صيني يقول : إذا لم تزر سد الصين، وتأكل بط بكين المشوي ، وتشاهد أوبرا بكين فأنت لم تزر الصين.

هناك في أقصى الشرق، في الصين، نشأ نوع من الأوبرا لم يتأثر بالأوبرا الإيطالية، وهو مغاير لها تماماً. وقد أتيح لي في زيارتي إلى الصين عام 2003م ضمن وفد من اتحاد الكتاب العرب أن أشاهد أوبرا بكين، وهي فن فلكوري ينبع من حياة عامة الناس، ولكل قصة شخصياتها. وهي أشهر فن تعرف به المسارح الصينية، و محط اهتمام الأجانب وكبار الشخصيات العالمية التي تزور الصين.

يطلق الاجانب على أوبرا بكين إسم : الاوبرا الشرقية. وهى من التراث الثقافي الصيني المشهور. وترجع تسميتها بإسم أوبرا بكين الى أن موطنها الاصلي هو في مدينة بكين القديمة . ويرجع تاريخ أوبرا بكين الى أكثر من مائتي سنة. ونشأت أصلا من المسرحيات الإقليمية العريقة في الصين القديمة. ومن أهمها مسرحية هوي بان التي كانت منتشرة في جنوب الصين في القرن الثامن عشر الميلادي. وفي عام 1790م دخلت أول فرقة هوي بان الى مدينة بكين لحضور الانشطة الاحتفالية بعيد ميلاد الامبراطور الصيني. ودخلت بعدها عدة فرق هوي بان أخرى الى بكين. واجتمع فيها كثير من فرق المسرحيات والأوبرات الإقليمية الاخرى. وبعد التكامل والاندماج الفني الذي استمر عشرات السنين نشأت أوبرا بكين الحالية. وتحولت بعد التحديث والتطوير لسنوات طويلة الى أكبر مسرحية تقليدية شائعة داخل البلاد، وأكبر مسرحية صينية تقليدية في الصين من حيث عدد ممثليها وفرقها المحترفة ومشاهديها وبرامجها وتأثيراتها داخل البلاد .

للمكياج والأزياء وألوانهما ورسوماتهما مدلولات رمزية هامة جداً في هذا الفن التقليدي فاللون الأبيض مثلاً يعكس شخصية غدارة وشريرة، والأسود يدل على الشجاعة، أما الأحمر فيدل على الإخلاص، وعادة ما تكون هذه الألوان مبهرة ذلك أن أوبرا بكين كانت تؤدى في ضوء مصابيح زيتية ضعيفة الإضاءة، أما الرسومات فهي تدل على مكانة الشخصية، التنين يدل مثلاً على مكانة عالية للرجل، كذلك الطاووس بالنسبة للمرأة.

المسرح الصيني يشبه صندوق العجائب أو سجادة سحرية تحملك إلى عوالم مثيرة حافلة بالحكايات والرقص والموسيقى. و العرض الصيني هو مهرجان للألوان الزاهية تبهج العين والقلب وتنسي الإنسان همومه وتنقله في فضاء رحب من الخيال والأساطير الجميلة.

هذه واحدة من القصص التي تتناولها أوبرا بكين. وتؤدي الدور الرئيس فيها تشين شي ذات المهارة العالية في الأداء والصوت الأوبرالي، تقول عن دورها الذي دأبت على تقديمه : "أنا أمثل دور الزوجة الثانية للإمبراطور التي تجد نفسها وحيدة في مأدبة عشاء بعد أن هجرها زوجها ليكون مع زوجته الأولى، فتستاء وتغالي في شرب الخمر لتعود إلى مخدعها ثملة، هذه قصة تاريخية وعلى الرغم من بساطتها إلا أنها تعبِّر عن مشهد من الفن المسرحي الراقي ذي التقنية العالية في الأداء، وأنا منذ صغري تعلَّمت هذا الدور وتمرنت عليه وأحبه حتى اليوم".

بعد أن تناولنا وجبةالعشاء الفاخرة في مطعم ملحق بالمسرح دخلنا إلى الصالة برفقة دليلنا السياحي السيد نيو وهو رئيس تحرير إحدى الجرائد. ثمة خشبة مسرح صغيرة، وركن للموسيقيين، وشاشة لترجمة النص إلى الإنكليزية. أما في الصالة فثمة طاولات موزعة يجلس حولها الحضور متحلقين وأمامهم بعض المشروبات والطعام الخفيف كالمكسّرات والمعجنات.

عجبت لهذه التقاليد، أيمكن أن تأكل وتثرثر وأنت تشاهد عرضاً مسرحياً، وهو أمر مستهجن وممنوع في مسارح العالم. لكن هذا ممكن في مشاهدة هذا الفن التقليدي الصيني، أما في المسارح الصينية الحديثة التي تؤدي عروضها ضمن العلبة الإيطالية، فإن طقوسها وتقاليدها لا تختلف عن أي مسرح في العالم.

إذن لأوبرا بكين تقاليدها الخاصة في الفرجة وهي قريبة جداً من تقاليدنا في مشاهدة حفل فني لصباح فخري مثلاً في منتجع سياحي فأن يشرب الجمهور الشاي ويتناول بعض المكسرات ويثرثر أثناء العرض هذا طبيعي، والممثل لا يتأثر بذلك لأنه يندمج مع الشخصية ويذوب فيها، فلا يشعر بما يحدث حوله. وممثلو أوبرا بكين يتمتعون بمهارات فنية عالية ومتنوعة، فهم يتقنون الغناء الأوبرالي بصوت عال جداً، ذلك أن العروض كانت تؤدي في الماضي في الهواء الطلق، كما يتقنون

الإلقاء والقراءة التعبيرية والتمثيل والرقص، ناهيك عن فنون القتال الصينية في بعض الأدوار والحركات البهلوانية. والنساء يمكن أن يلعبن أدوار المقاتلات والفارسات أحياناً إلى جانب أدوارهن كملائكة وشياطين أحياناً أخرى، وللموسيقى والغناء دور كبير في أوبرا بكين، ومن أجل تحقيق ذلك تستخدم أدوات موسيقية خاصة مثل الطبل الصغير والربابة الصينية والعود الثلاثي والرباعي والمزامير. ومما يدل على أهمية العنصر الموسيقي والغنائي في هذا الفن أن الصينيين القدامى كانوا يقولون: إنهم يستمعون إلى أوبرا بكين ولا يقولون إنهم يشاهدونها. ومع أن قصص الأوبرا مستمدة من حياة الناس إلا أنها لا تسعى إلى أن تكون مسرحاً ينسخ الواقع على خشبة المسرح، بل تسعى إلى تقديم متعة جمالية يشترك فيها الفكر والخيال والبصر.

هناك مسارح متخصصة في أوبرا بكين، يعمل فيها فنانون مبدعون، ينقلون المتفرج من جو التراث والفلكلور والرقي الفني إلى جو من المرح والفرح لعله يتناسب أكثر مع شرب الشاي وتناول الطعام ويضحك الأجنبي والصيني على حدٍ سواء.

الكبار يعتبرون أوبرا بكين فنهم الخاص، والشباب بالرغم من إيقاع الحياة السريع الذي يعيشونه، وإغراءات موسيقى البوب الأمريكية التي تستهويهم، فإنهم يرونها من صلب الثقافة الصينية التقليدية، ولئلاً يختفي فن أوبرا بكين تحاول الدولة الحفاظ عليه من خلال تدريب جيل جديد من الفنانين الصغار. تقول تشين شي وهي ممثلة رئيسية في أوبرا بكين: "مهما تغيرت الأوضاع لا أعتقد أن تختفي الأوبرا من الوجود وستبقى إلى الأبد، صحيح أن بعض الناس مثل الشباب ربما لا يفهمون ما يسمعون ولا يقدرون الأوبرا، ولعل ذلك له علاقة بالتطور الاقتصادي المصاحب لعصرنا، فالشباب مشغولون بإيقاع الحياة السريع، والأوبرا تحتاج إلى الإصغاء بهدوء والتفكير في اللا شيء، لكن كثيراً من الشباب عندما يصغون جيداً يبدؤون في فهمها فيحبونها" ولكنها تضيف قائلة: "ولكن أمام عولمة الموسيقى والفن من يدري ما الذي يخبئه المستقبل لهذا الفن الذي كان يوماً إحدى جواهر الثقافة الأربع في الصين".

تتوارث أجيال الممثلين هذا الفن العريق ، فتان تشينغيان ينافس جده تان يوانشو المولود عام 1906م على نفس الخشبة ، وكان أحد أسلافه الأولين تان تشيداو مؤدياً لألحان دويلة تشو في مدينة ووهان حاضرة مقاطعة هوبي ثم جاء إلى العاصمة وبدأ التعاون مع رواد أوبرا بكين ، سبعة أجيال على مدى مئة عام وهذا التوارث مستمر في هذه الأسرة ، وهذا يندر مثيله في تاريخ الفن العالمي الثقافي ، وما تزال إلى الآن خشبة مسرح أوبرا بكين تحتضن أعضاء تلك الأسرة مثل تان يوانشو ابن تان فوينغ ، وتان شياوتسنغ حفيد تان فوينغ ، وتان تشينغيان ابن حفيد تان فوينغ .

الاهتمام والدعم الذي يلقاه هذا الفن الصيني الأصيل في هذه الأيام كبير، فقد تنبه المسؤولون إلى أن أوبرا بكين هي كنز وطني داعم للهوية والخصوصية الصينية ، ومَعْلَم ثقافي سياحي بالنسبة للأجانب ، ولهذا أولوها الاهتمام والدعم الكبير ، فقد أعلن تشانغ تشون لي ، عضو اللجنة الدائمة للمكتب السياسي للجنة المركزية للحزب الشيوعي الصيني خلال زيارته إلى فرقتين مرموقتين لأوبرا بكين ، وهما فرقة أوبرا بكين ببكين والشركة الوطنية الصينية لأوبرا بكين أن الحكومة الصينية سوف تعزز إصلاح أوبرا بكين كي تلبي احتياجات الشعب على نحو أفضل. ودعا إلى تعميم هذا الفن من خلال خلق جمهور جديد له من بين طلاب المدارس الثانوية والجامعات. وستقوم الحكومة بصياغة سياسات تعزز تأثير أوبرا بكين في الدول الأجنبية. وقال : "إن أوبرا بكين ، كونها درة الثقافة الصينية ، تستحق دعم الدولة وحمايتها. وسوف تزيد الحكومة تمويلها في عدد من فرق أوبرا بكين وتعزز إنشاء مرافق البنية الأساسية الضرورية". وكان الرئيس الصينى هو جين تاو وقادة آخرون في البلاد ومنهم الرئيس الصيني السابق قد شاهدوا عرض أوبرا بكين في احتفالات بكين بالسنة الجديدة. و شاهد العرض معهم نحو ألف من سكان بكين هذه الأوبرا التي قام بالأداء فيها عدد من مشاهير مغنى الأوبرا.

كثير من السائحين اليوم القادمين من الشرق كاليابان أو القادمين من الغرب ، أوربا وأمريكا ، يعبرون عن رغبتهم في الإقامة بفندق جيانقوه القريب من منطقة تشيانمن ببكين يوما أو يومين ، لمشاهدة فناني أوبرا بكين المشاهير وليطلبوا من المتخصصين رسم ماكياج وجوه أوبرا بكين على وجوههم. ومن المعروف أن

استخدام المكياج على الوجه كقناع يعبر عن صفة الشخصية وحقيقتها من خصائص المسرح الصيني.

لقد نهضت سياحة أوبرا بكين في السنوات الأخيرة، مما هيأ موقعاً ثابتاً لعرض أوبرا بكين. بعد أن حول فندق جيانقوه مستودعاً كبيراً مهملاً به إلى "مسرح ليوان"، تعرض فيه كل مساء طول سنة، باستثناء عشية عيد الربيع التقليدي، مشاهد مختارة من أوبرا بكين تتميز بالحركة القوية والموضوعات الحيوية الرائعة. أصبح هذا المنتج السياحي مع سور الصين العظيم والقصر الإمبراطوري وبط بكين المشوي وأطعمة بكين الخفيفة برامج ضرورية لكثير من السياح الذين يزورون بكين.

يمكن للمشاهدين أن يدخلوا غرفة الماكياج ليتبادلوا الحديث مع الفنانين حول تصميم ماكياج الوجه، ويلبسوا أزياء أدوار شخصيات الأوبرا ليلتقطوا صوراً تذكارية مع ممثلي أدوار الرجال والنساء والعسكريين والمهرجين. كما يمكن لضيوف الفندق مشاهدة منتجات ثقافية من أوبرا بكين في ممرات الفندق وفي غرف النزلاء، هذه المنتجات موجودة في الصور وفي الأدوات الخزفية وأكياس الوسادات ومفارش الأسرة.. كل ذلك لإظهار ذوق ثقافي.

في عام 2006 شكل دخل المسرح بالفندق سبع إجمالي دخل الفندق، حيث تجاوز 10 ملايين يوان، وشكل عدد الضيوف الأجانب أكثر من 90٪ من إجمالي النزلاء بالفندق.

تعقيب : تبحث الشعوب عن سمة فنية أو ثقافية تميزها عن غيرها، وتعمل على تأصيلها وتطويرها كخط بارز في هويتها لتكون مع الزمن منتجاً ثقافياً وسياحياً، في عروض دائمة وفرق متعددة، يجتذب أهل البلاد والزوار والسياح، ويكون مفخرة لها.

وكفائدة من حديثنا عن أوبرا بكين فإن لدينا في تاريخنا العربي وواقعنا نماذج شعبية يمكن أن تتطور وتكون معلماً فنياً خصوصياً، وموردا سياحياً، على أن تكون لها فرقها القائمة وعروضها الدائمة، من ذلك مثلاً : عروض السامر المصرية أو سمر الريف – عروض مسرح الحلقة – عروض الفروفور أو الممثل المرتجل في مصر، ويعرف في الشام باسم أبو حشيش– عروض خيال الظل

الشامية - الحكواتي وفعاليات المقاهي الشامية - عروض وطقوس المولوية وهي نوع من المسرح الديني الراقص - طقوس احتفالية لطرق صوفية أخرى أو مهرجانية سنوية لمجموعة من الطرق كالاحتفال السنوي الصوفي الذي يقام سنوياً في بلدة دير حافر بمحافظة حلب-- احتفالات خميس المشايخ في حمص وهي كرنفال ديني ضخم كان يقام سنوياً وتشكل عودته بعد العناية بإخراج كرنفالي مسرحي له مظهراً سياحياً تشبه كرنفالات اشبيلية.

إن ما يهم في الأمر لتكوين سمة ثقافية وفنية شعبية مما ذكرت من منتجاتنا المغيبة ، هو الرعاية والتنظيم والاستمرار والإعلان والإعلام.

التمرد على الأوبرا وإطلاق الطاقة الحيوية في الجسد

مع مطالع القرن العشرين بدأت بذور التمرد على رقص البلاط المعروف بالباليه والذي نشأ في إيطاليا وحمل معه قوانين صارمة في الأداء والتمرينات من قبل مصمم الرقص. ولهذا دعا فنانو الرقص الحديث (Modern Dance) إلى رقص نابع ومعبر عن الذات البشرية وقاموا بتسمية المفردات المستخدمة في الرقص بالحركات اليومية الاعتيادية والطبيعية (Natural Every Day) Movement ابتعاداً وتمييزاً عن الباليه. إن الصراع بين مدربي وراقصي الباليه ومدربى وراقصي الرقص الحديث استمر إلى اليوم وأفرز تطوراً كبيراً في الرقص أدى إلى ظهور ما يسميه النقاد بالرقص الحديث ورقص ما بعد الحداثة (Postmodern Dance) وقد أوجد هؤلاء مفرداته الخاصة النابعة من التحرر المطلق ورفض التقليد.

الراقصة الشهيرة إيزادورا دنكن الإيرلندية -الأمريكية 1876 -1927م ويسميها النقاد أم الرقص الحديث تقول إنها اكتشفت نظاما طبيعيا للحصول على مفردات الرقص وإن أساس أي حركة هو الحجاب الحاجز حيث يقوم الراقص بداية بالتأثر بالطبيعة وبما حوله كمراقبة الراقص لحركة شجرة النخيل التي تهزها الرياح ثم تمثلها وعكسها بحركات رقصة نابعة من ذاته.

مارثا غراهام التي مارست الرقص والتدريب عليه بأشكال مغايرة للبالية وحتى وفاتها 1991م تقول: "لقد أخذ الباليه فرصته لمدة ثلاثة قرون لذا يحق

للرقص الحديث أن يتكلم لثلاثة أسابيع". وهي تؤكد بأن للجسد دوراً كبيراً في تحقيق التوازن النفسي وأن الحركة أصدق من اللغة اللسانية في ترجمة حالات النفس "الحركة لا تكذب". لقد تم وصف رقصها بأنه شبيه بالهندسة الحديثة و بمعمارية ناطحات السحاب، إنه يخلو من الحركات الناعمة الانسيابية الدائرية والخطوات السريعة التي تذكر بهندسة الأقواس وزخارف الأفاريز في الباليه الكلاسيكي، حيث نجد في رقصها الزوايا القائمة والتركيز على التعبير المسرحي. لقد بنت أسلوبها على التنفس وعلى حركتي "تقلص العضلات وانبساطها" حيث يتولد اندفاع الطاقة الحيوية في الجسد.

أما ستيف باكستون فقد جرب ما سماه الارتجال الاتصالي Contact Improvisation)) الذي يعتمد على مفردات حركية تؤدى بثنائيات وتتنوع حركاتها المستمدة من الحركة اليومية الاعتيادية كالسلام باليدين إلى حركات الأكل والنوم الطبيعيين ولكن بأسلوب مغاير حتى يعيد المتلقي قراءتها قبولا أو رفضاً. إضافة إلى حركات مستمدة من الرقص الاجتماعي ومن حالات التأمل.

وتقف فرقة(The Foundry) في طليعة الرقص الأمريكي والذي يطلق الطاقة الحيوية في الجسد. أسسها أليكس كيتلي وكريستيان بيرنز وتشتمل عروضها المثيرة واستخدامها المسرحي لأساليب الفيديو الريادية على الرقص الجديد الجريء جداً والبعيد عن التجريد الذي اتصف به رقص الحداثة. إن الرقص في القرن الحادي والعشرين يحيلك إلى المعنى، وإلى موضوعات مهمة، وإلى الدراما والموسيقى، وإلى الإبداع الفني المتجدد والمتحرر.

الأوبرا والأوبريت في المطبخ المسرحي العربي

من المعروف أن الشعر العربي نشأ نشأة غنائية إلا أنه لم يتطور ليشكل ظاهرة مسرحية كما اليونان فهذا الأمر مرتبط بالحياة المدينية المستقرة وديموقراطية الحكم وطبيعة الثقافة لدى كل شعب، إلى أن كان القرن التاسع عشر حيث شهدت بيروت ودمشق وحلب قدوم فرق إيطالية وفرنسية تعرض مسرحيات غنائية. كما أتاحت رحلات بعض التجار والأشخاص إلى روما ومدن أوربية أخرى حضور

بعض العروض الأوبرالية من المسرح الغنائي مما دفع مارون النقاش الذي كان يتردد على إيطاليا إلى القيام بمغامرته المسرحية الريادية وإدخال الغناء عليها للتذريق الجمالي نزولا عند رغبة الجمهور.

القرن التاسع عشر شهد مولد المسرح الغنائي العربي بشكله البسيط على يد أبي خليل القباني، وقد قدم مجموعة من المسرحيات الغنائية في دمشق ومصر منها : " ناكر الجميل. أنس الجليس. ولاّدة أو عفة المحبين. الأمير محمود. هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب". لقد استهوت الأوبريت المسرحي العربي والجمهور معاً أكثر من الأوبرا، وبالرغم من أن ما أتى به القباني هو فن لا تتوفر فيه شروط الأوبريت تماماً بمفهومها الغربي إلا أنه قدم مطبخاً عربياً مشرقياً للأوبريت فيه الإنشاد والموشحات ورقص السماح، وقد وحاول تفجير الموسيقى العربية من الداخل، فثمة تمثيل وغناء ورقص، وقد أصاب زكي طليمات في وصفه فن القباني بقوله : " ففي دمشق قام مسلم عريق في إسلامه هو الشيخ أبو خليل القباني يضع مسرحيات عربية مقتبسة مواضيعها وحوادثها من التاريخ العربي ويؤديها فوق المسرح بعد أن شحنها بألوان من الإنشاد الفردي والجماعي والرقص العربي السماعي".

وقد سار على نهجه تلميذه الشيخ سلامة حجازي وفرقته وقدم مسرحيات يتخللها الغناء منها : "تسبا أو شهيدة الغرام، البرج الهائل، روميو وجولييت" ، ثم جاء سيد درويش ليقدم أوبريتات : "شهرزاد، والبروكة، والعشرة الطيبة". ولا بد أن نذكر قامة كبيرة في فن الأوبريت هي الموسيقار الحلبي كميل شمبير (1892ـ 1934م) الذي درس الموسيقى في مدينته حلب وتابع دراسة الموسيقى الغربية في إيطاليا واشتغل في الأوبرا في أمريكا ثم عاد إلى حلب ، ورحل إلى مصر سنة 1914 م وترأس فرقة نجيب الريحاني وكتب له ثلاث مسرحيات بأسلوب الأوبريت ـ كوميديا غنائيةـ منها : "حُمار وحلاوة، على كيفك"بين عامي 1918و1920م . ثم اتصل بأمين عطا الله وكتب له عدداً من الأوبريتات وساهم بإبراز شخصية كشكش بك حتى غدا المؤلف المسرحي والغنائي لهاتين الفرقتين، ويختلف مسرحه عن مسرح القباني في أنه درس فن الأوبريت دراسة علمية وميدانية، وفي أن الموسيقى والغناء لديه هما الأساس في العرض. ومن مسرحياته الغنائية : "الفنون الجميلة ،

عقبال عندكم، الغريب البائس، شهر العسل، النونو" . أما العمل الكبير الذي ألفه كميل شمبير ولم يعرض فهو أوبرا توسكا التي ترجمها عن الإيطالية واستغرق تلحينها عامين. وعندما عاد كميل شامبير إلى حلب عام 1922م قدم "أوبريت حلب" على المسرح.

وفي أوائل الثلاثينات بحلب اشترك الشاعر عمر أبو ريشة والموسيقاران علي الدرويش وأحمد الإبري في تأسيس النادي الموسيقي ، وكان درة أعماله تقديم أوبريت ذي قار مسرحية عمر أبي ريشة المشهورة. وقد تابع عمر كتابة المسرحيات الشعرية والغنائية فصدر له أوبريت الطوفان تجري أحداثها في حانة تحت الأرض وأوبريت عذاب وموضوعها الفن والحب. وفي أواسط أربعينات القرن العشرين نشط المسرح الغنائي في حلب وقدمت فرقة دنيا التمثيل ثلاث مسرحيات غنائية هي: الكارثة عام 1945م هي ألحان ودموع وقد قدمتها على مسرح سينما الرويال . تأليف حسين سالونيك، ألحان محمد رجب، والثالثة بعنوان التضحية عام 1948م تأليف حكمت منقاري وألحان الأخوين نديم وإبراهيم الدرويش ، وقد قاد الأوركسترا يوسُف حجة وغنى في هذا العرض حسن بصال وصباح فخري. وفي عام 1968 قدم الموسقار نوري اسكندر "أوبريت الملك والربيع".وفي صيف عام 2002 نقل اسكندر نشاطه إلى هولندا وقدم "أوبريت عابدات باخوس" ليوربيدس. وفي خريف عام 2002 قدمت فرقة الأمل مسرحية استعراضية غنائية بعنوان "جبل الماس" وضع الموسيقى والألحان سمير كويفاتي واشتركت في الاستعراض فرقة سارادار آباد للرقص الشعبي.

أما دمشق فقد شهدت تقديم بعض المسرحيات الغنائية ومنها " يوم من أيام الثورة السورية"، كتبها حكمت محسن ، وقام الموسيقار صلحي الوادي بتضمينها أغاني شعبية صاغها في قوالب موسيقية غربية أدتها فرقة سمفونية مصغرة وفرقة للغناء والرقص الشعبي.

وفي عام 1966 قدمت "أوبريت وردة" على مسرح معرض دمشق الدولي ، تأليف نجاة قصاب حسن وألحان عبد السلام سفر ، وأدت الرقصات فرقة أمية مع أوركسترا فرقة إذاعة دمشق . وهي أوبريت شعبية تحكي قصة حب ريفية .

علـى أن التجـربة المـستمرة والمتميـزة في الـدراما الموسـيقية كانـت علـى يـد الأخوين رحباني في لبنان ثم استمرت على يد الأبناء منهما في أسلوب أكثر تطويراً. ومهمـا قـيل عـن أعمال الأخوين رحباني عاصي ومنصور من أنها تتصف بالبساطة والبدائية إلا أنهـا حملـت إلينا نكهـة الريف اللبناني ومجتمعه وقصصه بالإضافة إلى القـصص التاريخية للمنطقة، وجميعها كانت معدّة تأليفاً وألحاناً وموسيقى في مطبخ عربي لبنانـي. وكانـت المطربة الكـبيرة فيروز نجم هـذه المـسرحيات الغنائية مع كبار المطـربين مـثل نـصري شمـس الـدين، ومـنذ عـام 1961 وحتـى عـام 1984 تـتالت مـسرحيات الأخـوين رحباني الغنائية : موسم العز، البعلبكية، جسر القمر، عودة العـسكر، الليل والقنديل، بياع الخواتم (وهي مسرحية مغناة من أولها إلى آخرها)، دواليـب الهـوا، أيـام فخـر الـدين، هالـة والملـك، جـبال الـصوان، يعـيش يعـيش، ناطـورة المفاتـيح، نـاس مـن ورق، المحطـة، لولـو، مـيس الـريم، بـترا، المؤامـرة مستمرة، الربيع السابع.

بالـرغم مـن أن الذائقـة العـربية تهـوى الموسـيقا والغـناء إلا أن العـروض الأوبـرالية تكاد تكون معدومة، وعروض الأوبريت أصبحت قليلة عما كانت عليه في القـرن الماضـي، وربمـا يعـود ذلـك إلى تكالـيفها المـرتفعة، ومتطلـباتها من التأليف والـتلحين والأصـوات القديـرة، ثـم إلى وفـود الاتجاهـات التجـريبية الحديـثة علـى المـسرح العربـي، وأخيراً إلى انـشغال المـسرحيين بالراهن السياسي والاجتماعي بعد أن أصبح الوجود العربي مهدداً بالأخطار.

مصادر في البحث

1 - المسرحية في الأدب العربي الحديث. د. محمد يوسف نجم

- أبو خليل القباني رائد المسرح العربي. عبد الفتاح رواس قلعه جي. مهرجان الأغنية السورية 2000

- سياسة في المسرح. علي عقلة عرسان. اتحاد الكتاب العرب

2 - أنطون تشيخوف. مؤلفات مختارة، 4مجلدات/ المجلد الرابع. ترجمة د.أحمد ابو بكر يوسف 1987

- شيطان الغابة والخال فانيا . تشيخوف. سلسلة من المسرح العالمي.ع 40

- روح الغابات. أنطون تشيخوف. ت : يمن الأعسر. سلسلة عيون الأدب المسرحي. حلب

- أنطون تشيخوف حياة في صور. بيتر أوربان. ترجمة علاء عزمي . المجلس الأعلى للثقافة.القاهرة 2005

- النقطة المتحولة : أربعون عاماً في اكتشاف المسرح. بيتر بروك. ت فاروق عبد القادر. عالم المعرفة 154

- المساحة الفارغة، بيتر بروك، ت. فاروق عبد القادر. سلسلة كتاب الهلال 1986

- بيتر بروك. د. جميل حمداوي

- مطالعات ومشاركة في الندوة الفكرية لمهرجان دمشق المسرحي 13

3 - يوجين أونيل ـ حياته وأعماله ـ باريت كلارك. نيويورك 1947

- الإمبراطور جونز ، والغوريلا. يوجين أونيل. سلسلة من المسرح العالمي ع 137

- الإله الكبير براون. يوجين أونيل. سلسلة من المسرح العالمي العدد 151
- المسرح الحي . المر رايس. ت : د. داود حلمي السيد. القاهرة 1965
4 - قاموس المسرح ، مختارات من قاموس المسرح العالمي ، جون غاستر -ادوارد كونت - ت مؤنس الرزاز المؤسسة العربية للدرراسات والنشر –بيروت
- مسرح الدوائر المغل5قة ، حنا عبود ، اتحاد الكتاب العرب 1978 دمشق
- بروتولد بريخت ، حياته فنه عصره ، فريدريك أوين ، ت إبراهيم العريس ، دار ابن خلدون ، بيروت 1981
5 - الأزهر وقضية حمادة باشا. حسن مرعي. دراسة سيد علي اسماعيل . تراث المسرح المصري .ع13 عام 2006
- أنشودة أنغولا . بيتر فايس . ت : يسرى الخميس . من المسرح العالمي ع 14 عام 1970
- افتتاحيات الهادئ. جون ويدمان. ت : عبد الوهاب المسيري . من المسرح العالمي 237 عام 1989
- مارا — صاد . بيتر فايس . ت : يسرى الخميس . روائع المسرحيات العالمية ع 43 عام 1967
- الناووس أو التابوت الحجري. فلاجيمير جوبريف. ت : كمال عيد . من المسرح العالمي ع257 عام 1992
- يو — إس/ نحن والولايات المتحدة. بيتر بروك ت : فاروق عبد القادر . وزارة الثقافة. دمشق1982
- عروض مسرحية لفرق فلسطينية من مهرجان دمشق المسرحي 13 -14
- في قضية أوبنهايمر . هاينر كيبهاردت ، تعريب نبيل حفار ، دارالفارابي. بيروت 1976
6 - مسرح العبث. سلسلة مسرحيات عالمية (بيكيت ، البي ، بونسكو ، جينيه) 1970
- قصة حديقة الحيوان. ادوارد البي. مسرحيات عالمية 1971

- دراما اللامعقول. (يونسكو، أداموف، أرابال، البي) سلسلة من المسرح العالمي. ع11
- المغنية الصلعاء، الدرس، جاك، المستقبل للبيض، الكراسي. يونسكو. ع 37
- مسرح الدوائر المغلقة. حنا عبود. اتحاد الكتاب العرب1978 دمشق
7 - المسرح المعاصر. جون دوفينو/ جون لاجوت . القاهرة 1994
- مسرح الموت عند كانتور . يان كووسوفيتش. القاهرة 1994
- مسرح الصور. بوني ماريكا. القاهرة . 1994
- العرض المسرحي المتحرر. القاهرة 1994
- آن أوبرسفلد . قراءة المسرح برنار دور . القاهرة 1994
- الأداء المسرحي في مسرح ما بعد الحداثة (مقال). ميلي يامومو. ت: سناء عرموش. مجلة الحياة المسرحية ع77 /2011 دمشق
- مطالعات في موقع اتحاد كتاب الإنترنيت العرب
- مطالعات في وقائع ندوة المسرح الرقمي - مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي دورة 19
8 - المسرح الموسيقي. تيمور أبا شيدزي. ترجمة، تحقيق: سامية توفيق - سهير المصادفة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1999
- تاريخ المسرح. فيتو باندولفي. ت: الياس زحلاوي. وزارة الثقافة. دمشق 1979

الفهرس

المسرح الحديث: الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل/ عبد الفتاح قلعه جي.- دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠١٢.- ٢١٩ ص ؛ ٢٤ سم.- (سلسلة الدراسات؛ ١١).

١- ٧٩٢ ق ل ع م   ٢- العنوان

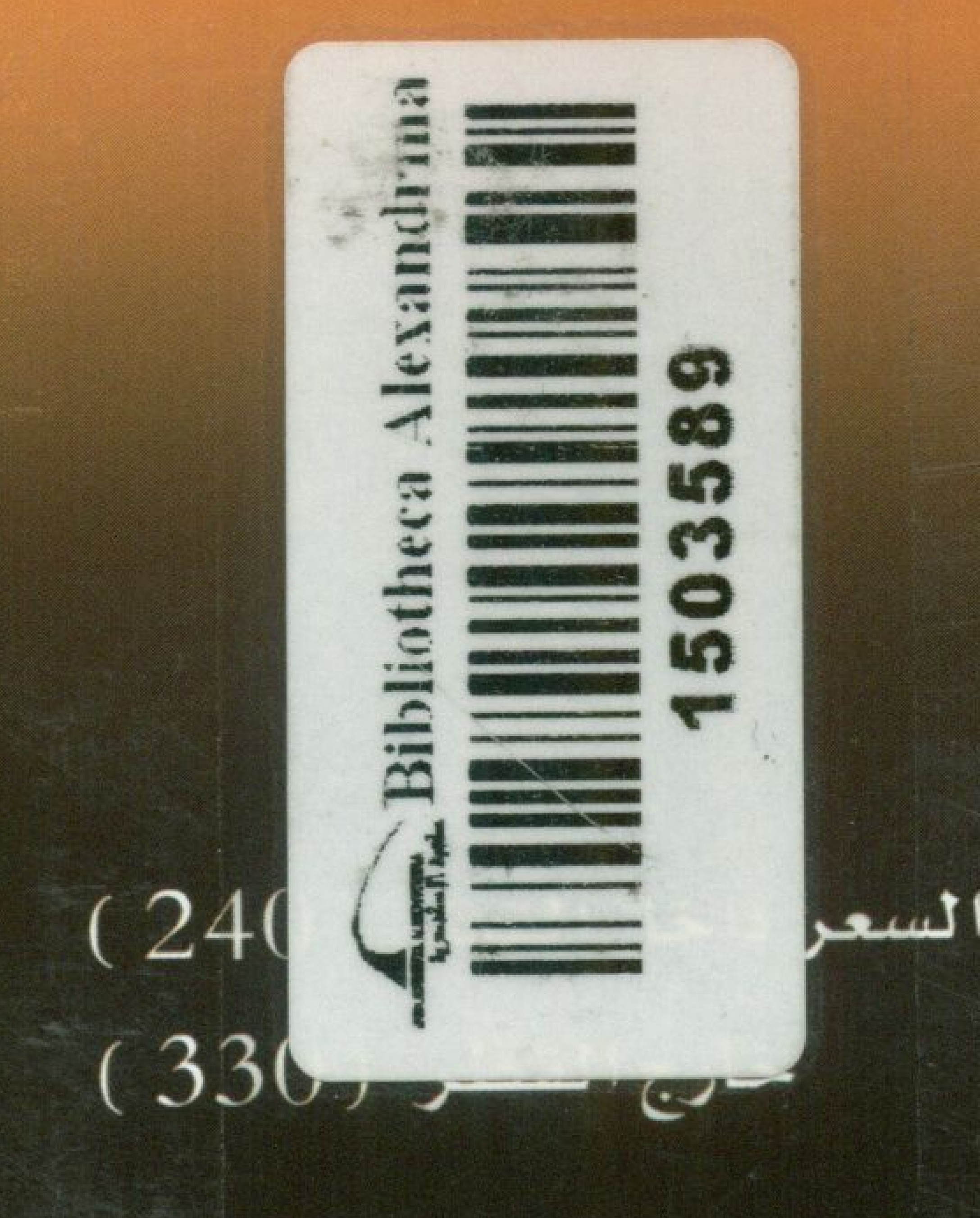
٣- قلعه جي   ٤- السلسلة

مكتبة الأسد


اتحاد الكتاب العرب
Union des Ecrivains Arabes
Damas دمشق

رحلة المسرح هي رحلة الفكر والخطاب المعرفي، ورحلة الجمال والتشكيلات البصرية، ورحلة النفوس التواقة إلى عالم أكثر سعادة وأمناً وخيراً. وكان قدر المسرح دائماً أن يكون الشاهد والمحرِّك والمرهص للمتغيرات في القيم الكبرى، وفي الأحداث السياسية والاجتماعية، وأن يكون الإنسان دائماً في عمارة نصوصه وعروضه محور اهتمامه، يصور آماله وآلامه وعواطفه، وحركة روحه التائقة إلى الحرية والخير والسعادة، في زمن أصبحت العولمة فيه قدراً وضعياً أشد ضراوة على الفرد والمجتمعات المهمشة من أقدار الزمن الإغريقي.

حركة المسرح وما اعتراه من تطور في الشكل والمضمون وفي أشكال التعبير كانت موازية لحركة الحياة، ولحركة الفكر وبحث النفس الإنسانية عن اكتشاف ذاتها، وعن توق الإنسان الدائم إلى الخروج من السكون إلى الحركة، واكتشاف وورود مواطن جديدة للجمال الفني، وهذه الدراسات والبحوث المسرحية على تعددها تجمعها وحدة الطريق، إنها معالم في طريق المسرح الطويلة.. هذه الطريق التي لن تنتهي أبداً مادام المسرح كائناً حياً جميلاً دائم التوالد والإبداع.



السعر (240

خارج القطر (330





مطبعة اتحاد الكتاب العرب